GEORGE SANTAYANA

TRES POETAS FILOSOFOS

LUCRECIO, DANTE, GOETHE

EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Traducción del inglés por
José Ferrater Mora

Queda hecho el depósito que
previene la ley nº 11.723

Copyright by Editorial Losada, S. A.
Buenos Aires, 1943

PRINTED IN ARGENTINA

Acabóse de imprimir el 15 de Enero de 1943
Imprenta López Perú 666 Buenos Aires

PREFACIO

Este volumen contiene, con algunas adiciones, seis conferencias dadas en la Universidad de Columbia durante el mes de febrero de 1910 y repetidas en abril del mismo año en la Universidad de Wisconsin. Estas conferencias se basan, a su vez, en un curso desarrollado en Harvard. Aunque nacido bajo tan eruditos auspicios, mi libro no tiene grandes pretensiones científicas. En él se encuentran las impresiones de un aficionado, las apreciaciones de un lector corriente sobre tres grandes poetas, dos de los cuales, por lo menos, pueden ser objeto de estudio incansable durante toda la vida de un hombre, y poseen actualmente academias, bibliotecas y cátedras universitarias especialmente consagradas a su memoria. No soy un especialista en el estudio de Lucrecio; no soy un investigador de Dante ni de Goethe. No puedo aportar hechos ni proponer hipótesis acerca de estos tres hombres que no se encuentren a disposición de todo el mundo en sus obras más conocidas o en sus más célebres y autorizados comentaristas. Me he atrevido a escribir sobre ellos por la misma humana razón que mueve a

todo joven poeta a escribir sobre la primavera. Me han cautivado; me han incitado a reflexionar; me han revelado ciertos aspectos de las cosas y del pensamiento que estoy dispuesto a expresar con toda sinceridad si alguien tiene la buena voluntad de escucharme. Lo que puedo ofrecer al benévolo lector no es, por consiguiente, una investigación erudita. Es simplemente un fragmento de crítica literaria, junto con una primera amplia lección sobre la historia de la filosofía y acaso también sobre la filosofía misma.

G. S.

Harvard College, junio de 1910.

INTRODUCCIÓN

I

INTRODUCCIÓN

La única ventaja que nos procura el disponer de grandes obras literarias consiste en la ayuda que nos prestan para nuestro desenvolvimiento personal. Por sí mismas, en cuanto hazañas realizadas por sus autores, no hubieran perdido nada de su verdad o de su grandeza si hubiesen desaparecido antes de nuestra instalación en la vida. Nada podemos suprimir o añadir a su pasado valor o a su dignidad propia. Sólo ellas, en cuanto representan un alimento apropiado y no un veneno, pueden agregar algo al actual valor y dignidad de nuestro espíritu. Los clásicos extranjeros tienen que volverse a traducir e interpretar para cada nueva generación, con el fin de devolverles su antigua naturalidad y mantener viva y apta para su asimilación su humanidad perenne. Los mismos clásicos vernáculos tienen que volver a ser comprendidos por cada lector. Únicamente esta continua asimilación de lo que el pasado proporciona puede hacer de éste algo vivo para el presente y para el futuro. La crítica viva, la auténtica y legítima apreciación de lo que se ha realizado, es el interés que nos devenga todos los años el irrecuperable capital del genio humano.

Desde este punto de vista, como sustancias que han de ser asimiladas, las obras poéticas de Lucrecio, Dante y Goe-

the (aunque de este último me referiré sólo al *Fausto*) nos proporcionan un variado banquete. Por su doctrina y genio pueden parecer demasiado dispares para que pueda tener lugar una combinación de su sabiduría. Algunos de los que conocen y estiman uno de estos poetas pueden dudar acaso de la posibilidad de aprender algo verdaderamente vital de los otros dos. Yo intento hablar de ellos como un discípulo —espero que como un discípulo que posee cierto discernimiento—. Me atrevo a sostener que es compatible aquello que los hace grandes; que, sin necesidad de vaguedades o dobleces con respecto al propio criterio, puede admirarse sucesivamente con entusiasmo la poesía de cada uno de ellos, y que, finalmente, puede aceptarse la filosofía esencial, la intuición positiva de todos ellos sin necesidad de establecer una definición del propio pensamiento.

En realidad, la diversidad de los tres poetas se convierte —si se me permite emplear la dialéctica hegeliana— en una unidad de orden superior. Cada uno de ellos es típico de una época. En conjunto constituyen el resumen de toda la filosofía europea. Lucrecio adopta el más radical de todos los sistemas cosmológicos bosquejados por el genio de la antigua Grecia. Considera el universo como un gran edificio, como una gran máquina cuyas partes se hallan todas en acción recíproca, originándose unas de otras de acuerdo con un profundo proceso general de la vida. Su poema describe la naturaleza, esto es, el nacimiento y composición de todas las cosas. Muestra que todas están compuestas de elementos, y que estos elementos, que supone son átomos en perpetuo movimiento, experimentan una redistribución constante, de tal suerte que perecen cosas viejas y surgen otras nuevas. En el seno de esta concepción del universo inserta una concepción de la vida humana como una cosa sometida a las mismas condiciones que rigen para todas las demás. Su materialismo queda complementado mediante

una aspiración a la libertad y al sosiego y paz del espíritu. Como nos es permitido contemplar una sola vez el maravilloso espectáculo que se repetirá eternamente, debemos mirar y admirar para morir mañana. Debemos comer, beber y estar contentos, pero con moderación y habilidad, a menos que no queramos morir miserablemente y morir hoy mismo.

Se trata de un sistema completo de filosofía: el materialismo en la ciencia natural, el humanismo en la ética. Tal fué la sustancia de toda la filosofía griega anterior a Sócrates, de aquella filosofía que era verdaderamente helénica y correspondía al movimiento que produjo las costumbres griegas, el poder griego, el arte griego —un movimiento que tendía a la simplicidad, a la autonomía y a la moderación en todas las cosas, desde el modo de vestir hasta la religión. Tal es también la sustancia de lo que puede llamarse la filosofía del Renacimiento, la refirmación de la ciencia y la libertad en el mundo moderno realizada por Bacon, por Spinoza, por toda la corriente contemporánea que estima la ciencia por su examen de los hechos y que concibe como su ideal la felicidad del hombre sobre la tierra. Este sistema es llamado naturalismo. Es el sistema de Lucrecio, su poeta sin igual.

Retrocedamos mil años o aún más y un espectáculo completamente distinto del actual se ofrecerá a nuestra mirada. Todos los espíritus, todas las instituciones se hallan dominados por una religión que concibe al alma como un peregrino en la tierra. El mundo ha caído en el pecado y está sometido al diablo. El dolor y la pobreza son estimados como algo normal. La felicidad es imposible en este mundo y se espera sólo en la vida futura siempre que no nos hayan hecho prisioneros las celadas y los placeres de esta vida. Entretanto, una especie de escalera de Jacob se halla tendida desde la piedra sobre la cual el caminante

apoya su cabeza y el cielo anhelado. Los ángeles que ve subir y bajar constantemente son hermosas historias, maravillosas teorías, ritos consoladores. Por medio de ellos participa, inclusive en la tierra, de lo que será su existencia en el cielo. El peregrino comprende en parte su destino; su propia historia y la del mundo se transfiguran ante él y, sin dejar de ser tristes, llegan a ser hermosas. En el curso de sus rezos y plegarias llega al arrobamiento de una conformidad perfecta con la voluntad de Dios y de la unión con Él. Todo esto es el sobrenaturalismo, un sistema representado principalmente en la cristiandad por la Iglesia católica, pero adoptado también por los últimos paganos y muy extendido en Asia desde la más remota antigüedad hasta nuestros días. Por poco que el temperamento actual de Europa y de América se incline a adoptar este punto de vista, es posible siempre para el individuo o para la raza volver a él. El hontanar de semejante actitud se halla en la soledad del espíritu y en la disparidad o en la oposición entre lo que el espíritu se siente capaz de hacer y lo que se ve condenado a realizar baldía e inútilmente en este mundo. El poeta sin par de este sobrenaturalismo es Dante.

Retrocedamos ahora unos quinientos años y cambiará nuevamente el escenario. Las razas teutónicas que habían conquistado a Europa comenzaron a dominarse y a comprenderse a sí mismas. Se hicieron protestantes, es decir, protestaron contra el mundo romano. Una infinita fuente de vida parece brotar de su seno. Sucesivamente se vuelven hacia la Biblia, hacia la ciencia, hacia el patriotismo, hacia la industria; piden nuevos objetos para amar y mundos nuevos para conquistar, pero poseen demasiada vitalidad o demasiada poca madurez para permanecer en cualquiera de estas cosas. Un demonio les dirige, y este demonio, divino e inmortal en su peregrinaje, es su más recóndita entraña. Es su insaciable voluntad, su radical coraje. Más aún, aun-

que ello sea algo difícil de comprender para el no iniciado: su voluntad es la creadora de todos esos objetos con los cuales a veces se divierte, a veces se distrae, pero nunca se amansa. Su voluntad extrae de la nada todas las oportunidades y todos los peligros únicamente para satisfacer su apetencia de acción. En esta función ideal radica toda su realidad. Una vez alcanzada, pasa a otra cosa. Como los episodios de un sueño transcurrido, sonríe a ellos y los olvida. El espíritu que los imaginó para luego rechazarlos permanece fuerte e impoluto; ansía nuevas conquistas sobre nuevas ficciones. Eso es el romanticismo, una actitud frecuente en la poesía inglesa y característica de la filosofía alemana. Fué adoptada por Emerson y pareció acordar con el espíritu americano, por cuanto expresaba la confianza en sí misma de una juventud plasmadora del mundo y la fe mística en la voluntad y en la acción. El más grande monumento erigido a este romanticismo es el *Fausto* de Goethe.

¿Es casual que la más adecuada y probablemente la más perdurable exposición de estas tres escuelas filosóficas haya sido realizada en cada caso por un poeta? ¿Buscan los poetas, en el fondo, una filosofía? ¿O es la filosofía, en última instancia, sólo poesía? Vamos a examinar este problema.

Si concebimos la filosofía como una investigación de la verdad o como un razonamiento sobre supuestas verdades descubiertas, no hay en la filosofía nada afín a la poesía. No hay ningún elemento poético en las obras de Epicuro, de Santo Tomás de Aquino o de Kant. Son árboles sin hojas. Aun en Lucrecio y en Dante encontramos pasajes en los que no hay nada poético excepto el metro o algún adorno incidental. En tales pasajes la forma de la poesía es eliminada por la sustancia de la prosa, como el propio Lucrecio admite al decir: "Así como los médicos que tienen que administrar un repugnante brebaje a los niños pequeños humedecen previamente el borde de la copa con dulce y

dorada miel, a fin de seducir la confiada edad infantil mientras beben la amarga poción, sin que semejante estratagema sea propiamente un engaño, sino un medio de restablecer su salud; . . . así yo he querido exponerte ahora nuestra doctrina en suaves y sonoros versos piéridos, impregnándola con la miel de las musas" [1]).

Pero la poesía no puede extenderse sobre las cosas como la mantequilla; debe derramarse sobre ellas como la luz, convirtiéndose así en medio para su visión. Lucrecio comete consigo mismo una injusticia. Si su filosofía hubiera sido para él una amarga poción, no habría podido decir lo que dice antes del citado pasaje: "Lo mismo que una gran floración del tirso, una gran esperanza de renombre hace palpitar mi corazón y llena mi pecho con el tierno amor de las musas. Por eso, impulsado por la fantasía, atravieso ahora la intransitable guarida de las Piérides, no hollada hasta el presente por ningún pie humano. Causa alegría llegar hasta los puros manantiales y beber sus aguas; causa alegría recoger las lozanas flores, tejer una corona sin par con laureles que las musas no habían usado hasta ahora para cubrir las sienes de ningún hombre; ante todo, porque enseño verdades sublimes y me propongo liberar el alma de los lazos estranguladores de la superstición; luego, porque

1) LUCRECIO, I, 936-47:

Veluti pueris absinthia tetra medentes
Cum dare conantur, prius oras pocula circum
Contingunt mellis dulci flavoque liquore,
Ut puerorum aetas improvida ludificetur
Labrorum tenus, interea perpotet amarum
Absinthi laticem, deceptaque non capiatur,
Sed potius tali pacto recreata valescat:
Sic ego nunc . . . volui tibi suaviloquenti
Carmine Pierio rationem exponere nostram,
Et quasi musaeo dulci contingere melle.

en tan oscura materia emito tan claras canciones, impregnándolo todo con la belleza poética; . . . si con ello pudiera mantener tu atención hacia mis versos, tus ojos contemplarían toda la naturaleza y su hermosa figura" [1]).

Aquí se halla, a mi entender, la solución de nuestra duda. Los razonamientos e investigaciones de la filosofía son laboriosos; sólo de un modo artificial y con escaso donaire puede la poesía vincularse a ellos. Pero la visión de la filosofía es sublime. El orden que revela en el mundo es algo hermoso, trágico, emocionante; es justamente lo que, en mayor o menor proporción, se esfuerzan todos los poetas en alcanzar.

En la filosofía misma los razonamientos y las investigaciones no son sino partes preparatorias y subordinadas, medios para alcanzar un fin. Culminan en la intuición o en lo que, en el más noble sentido de la palabra, puede llamarse *teoría*, Θεωρία, es decir, una firme contemplación de todas las cosas según su orden y valor. Tal contemplación

[1]) LUCRECIO, I, 922-34, 948-50:

Acri
Percussit thyrso laudis spes magna meum cor
Et simul incussit suavem mi en pectus amoren
Musarum, quo nunc instinctus mente vigenti
Avia Pieridum peragro loca nullius ante
Trita solo: iuvat integros accedere fontes.
Atque haurire; iuvatque novos decerpere flores,
Insignemque meo capiti petere inde coronam,
Unde prius nulli velarint tempora musae,
Primum, quod magnis doceo de rebus, et artis
Religionum animum nodis exsolvere pergo:
Deinde, quod obscura de re tam lucida pango
Carmina, musaeo contingens cuncta lepore. . .
Si tibi forte animum tali ratione tenere
Versibus in nostris possem, dum perspicis omnem
Naturam rerum, qua constet compta figura.

es de tipo imaginativo. No puede alcanzarla nadie que no haya ensanchado su espíritu y amansado su corazón. El filósofo que llega a ella es, por el momento, un poeta. Y el poeta que dirige su apasionada imaginación hacia el orden de todas las cosas o hacia algo que se refiere al conjunto es, por el momento, un filósofo.

Sin embargo, aun cuando convegamos en que el filósofo es, en sus mejores momentos, un poeta, podemos sospechar que los peores momentos del poeta sobrevienen cuando intenta ser un filósofo o, mejor dicho, cuando logra serlo. La filosofía es algo razonado y riguroso; la poesía es algo alado, relampagueante, inspirado. Leyendo cualquier poema algo dilatado se advierte en seguida que las partes son mejores que el todo. Un poeta puede coordinar unas pocas palabras, una o dos cadencias, una imagen interesante. De esta manera pone de manifiesto algún momento de tensión relativamente elevada, de sentimiento relativamente aguzado. Pero en el momento siguiente la tensión disminuye, el sentimiento desaparece, y lo que se dice tiene generalmente poco que ver con lo anterior o, cuando menos, es inferior a él. El primitivo pensamiento es arrastrado a la deriva. Se pierde en las arenas de la versificación. Dada la actual constitución humana, la brevedad es casi una condición de la inspiración.

¿Debemos afirmar, pues —y con ello menciono una idea a la cual doy cierta importancia—, debemos afirmar que la poesía es esencialmente alicorta, que lo poético es necesariamente intermitente en los escritos de los poetas, que sólo el momento fugaz, la disposición temporal de ánimo, el episodio, pueden ser sentidos con arrebato o expresados con arrobo, mientras la vida en su totalidad, la historia, el carácter y el destino son objetos que escapan a la imaginación y al arte poético? No puedo creerlo. Si es cierto, como lo es frecuentemente, que encontramos agra-

dables las pequeñas cosas y áridas y desagradables las cosas grandes, si es cierto que somos mejores poetas en una línea que en una epopeya, ello se debe simplemente a la carencia de facultades por parte nuestra, a la falta de imaginación y de memoria y, ante todo, a la falta de disciplina.

Creo que esto podría demostrarse mediante un análisis psicológico si confiáramos en algo tan abstracto y discutible. Pues ¿en qué sobresale el poeta alicorto frente a la gente vulgar sin imaginación que habla o que se enfrenta con las cosas? ¿Es que piensa menos que ella? No; más bien creo que es que siente más, que en su momento intuitivo, bien que efímero, tiene una visión, algo así como una simbólica inspiración que lo hace más profundo y expresivo. Cuando la intensidad —inclusive la intensidad momentánea— puede ser expresada, implica plenitud de sugerencias condensadas en el preciso momento en que se vive. Sí; todo lo que nos sobreviene debe sobrevenirnos en algún momento. Vivimos siempre en el momento fugaz. En este momento fugaz se hallan actualmente confinados tanto el filósofo como el poeta. Cada uno de ellos debe enriquecerlo con sus infinitas perspectivas, con perspectivas que, si han de ser posteriormente reveladas, deben ser enfocadas por el observador en un tiempo y en un espacio limitados. La diferencia entre la intuición poética y la visión vulgar consiste en que la primera abarca una perspectiva más amplia. Aun el poeta más limitado selecciona sus palabras de suerte que tengan un impulso mágico las que, sin saber cómo, nos conducen hasta las cimas de la intuición. La calidad poética de las frases e imágenes, ¿no es debida acaso a su capacidad de concentrar o de desencadenar las confusas impresiones que han depositado en nosotros una larga experiencia? Cuando sentimos la emoción poética, ¿no encontramos lo dilatado en lo conciso y lo profundo en lo claro, al modo como se reflejan todos los colores del mar en las

aguas de una piedra preciosa? Y ¿qué es un pensamiento filosófico sino uno de estos epítomes?

Si un pasaje breve es poético por estar repleto de sugestiones que llevan hasta el extremo nuestra atención y nos transportan y arrebatan, ¡cuánto más poética debería ser una visión grávida de todas las cosas que nos preocupan! Enfoca una pequeña experiencia, da cierta amplitud y profundidad a tu sentimiento y verás cómo la imaginación aumenta. Dale más amplitud y profundidad, deposita en ella todas las experiencias, conviértela en una visión filosófica del mundo, y verás que su carácter imaginativo llega hasta un grado superlativo y resulta eminentemente poético. Una vez en posesión de la experiencia que ha de ser convertida en símbolo, la dificultad reside sólo en la posesión de una imaginación suficiente para cifrarla en un pensamiento y para dar luego a este pensamiento tal envoltura verbal que otros puedan descifrarlo y quedar tan perturbados por él que parezca que un viento de sugestión barre toda la selva de sus recuerdos.

La poesía no es así poética por ser breve o incidental, sino, al contrario, por ser vasta y elevada. Si el contenido excesivo la hace pesada, ello debe atribuirse exclusivamente a la debilidad del poeta y no al mundo que el decir poético abarca. Un ojo más rápido, una imaginación más sintética podría abarcar un tema más amplio con la misma facilidad. La descripción a que daría lugar este tema más amplio no sería más pálida y desteñida a causa de su extensión, sino, al contrario, más fuerte e intensa, pues, no obstante su mayor volumen sería tan unitaria como la visión limitada. De la misma manera que en una suprema crisis dramática toda nuestra vida parece concentrada en el presente y dispuesta a afectar y determinar todas nuestras decisiones, así también para cada poeta filósofo se halla recogido y concentrado en un punto todo el mundo humano. Y nunca

merecerá más el nombre de poeta que cuando, en un solo lamento, compendie todo lo que en el universo sea afín a él y acepte su final destino. El punto culminante de la vida es la comprensión de la vida. La poesía es sublime porque habla el lenguaje de los dioses.

Pero basta de análisis psicológico y de razonamientos en el vacío. Tres ejemplos históricos demostrarán mi punto de vista de un modo más claro y concluyente.

L U C R E C I O

II

LUCRECIO

Acaso no hay ningún poema importante cuyos antecedentes puedan determinarse de un modo tan completo como los que corresponden a la obra de Lucrecio, *De Rerum Natura*. Sin embargo, estos antecedentes no se hallan en el poeta. Si así fuera, no podríamos rastrearlos, por cuanto nada o casi nada sabemos sobre el hombre Lucrecio. En una crónica compilada por San Jerónimo aprovechando muchos elementos de Suetonio y en la cual están anotados diversos acontecimientos ocurridos en años sucesivos, leemos en lo que corresponde al año 94 antes de J. C.: "Ha nacido el poeta Tito Lucrecio. Después de haber enloquecido a consecuencia de un filtro amoroso y de haber escrito, en los intervalos de su locura, varios libros revisados por Cicerón, se suicidó al llegar a los cuarenta y cuatro años de edad".

El filtro amoroso suena aquí como algo apócrifo, y el relato de la locura y suicidio atribuye un fin demasiado edificante a un notorio ateo y epicúreo. Si algo da colorido al relato es cierta concordancia entre el trágico lance y el genio del poeta tal como queda revelado en su obra, donde encontramos un extraño desdén por el amor, una sorprendente vehemencia y una gran melancolía. No es en modo alguno increíble que el autor de tal poema haya sido alguna vez

esclavo de una pasión patológica, que su vehemencia e inspiración se hayan convertido en locura, y que haya dado con sus propias manos fin a su vida. Pero la dudosa autoridad de San Jerónimo no puede proporcionarnos la seguridad de que reproduce una tradición fundada en hechos o bien una ficción ingeniosa.

Creo que no debemos lamentar mucho nuestra ignorancia de la vida de Lucrecio. Su obra le protege en aquellos aspectos en que hubiera deseado protegerse. Al proclamar la verdad pública, la perfecta convicción se ignora a sí misma. Para lograr esto se requiere sin duda un genio peculiar llamado inteligencia, pues inteligencia significa presteza en ver las cosas tal como son. Pero cuando se alcanza la inteligencia resulta inútil el resto del hombre, como el armazón en el edificio ya construído. No queremos distraer nuestra mirada de la sólida estructura, única que se propuso edificar el artista —siempre que construyera para otros y no fuera un fachendoso. Es la visión intelectual alcanzada la que —sobre todo el naturalista— desea transmitir a la posteridad, no los ruines incidentes que precedieron a su visión. Tales incidentes, aun en el caso de ser interesantes, no podrían ser repetidos dentro de nosotros. Pero la visión en que el pensador derramó sus facultades y a la cual dedicó sus desvelos es comunicable y puede convertirse en una parte integrante de nosotros mismos.

Desde el momento en que Lucrecio se ha hecho idéntico a su poema y se ha disuelto en su propia filosofía, sus antecedentes son simplemente los estadios a lo largo de los cuales se formó por vez primera su concepción de la naturaleza en la mente humana. Rastrear estos estadios es fácil; algunos de ellos nos son inclusive tan familiares que la misma trivialidad del tema puede llegar a cegarnos para la grandiosidad y audacia de la hazaña intelectual implicada en ellos. Una concepción naturalista de las cosas es

una gran obra de la imaginación, una obra mayor, a mi entender, que cualquier mitología dramática o moral: es una concepción adecuada para inspirar una gran poesía. Y acaso sea, en última instancia, la única concepción que pueda inspirarla.

Nos dicen que el viejo Jenófanes miró la bóveda del cielo y exclamó: "El Todo es Uno". Lo que, desde el punto de vista lógico, es una perogrullada puede ser con frecuencia, desde el punto de vista imaginativo, un gran descubrimiento, pues nadie hasta entonces puede haber advertido la evidente analogía que tal perogrullada revela. Así, en el caso presente, la unidad de todas las cosas es lógicamente una verdad evidente, bien que estéril, pues los mundos más dispares e inconexos seguirían siendo una multitud, por tanto, un agregado y, consiguientemente, en cierto sentido, una unidad. Aun así fué una gran hazaña de la imaginación dirigir deliberadamente la mirada a toda la anchura del horizonte y abarcar mentalmente el conjunto de toda la realidad descubriendo que la realidad es un conjunto y puede ser llamada "una", de la misma suerte que cualquier piedra o cualquier animal, aunque compuestos de muchas partes, son llamados "unos" en el vulgar romance. Fué, sin duda, algún hombre prehistórico genial quien, mucho antes que Jenófanes, aplicó al conjunto de todas las cosas aquella noción de unidad y totalidad que cualquiera ha descubierto en la observación de las cosas singulares, y quien por vez primera se aventuró a hablar del "mundo". Hacer esto es plantear el problema de toda filosofía natural y, en cierto modo, anticipar la solución de tal problema, pues equivale a preguntar cómo las cosas permanecen unidas y comprender que permanecen unidas de una manera o de otra.

Exclamar "El Todo es Uno", y advertir que todas las cosas se encuentran en un paisaje y forman, mediante su

yuxtaposición, un sistema, es el tosco comienzo del saber en la filosofía natural. Pero es fácil seguir adelante y ver que las cosas forman una unidad de un modo más profundo y misterioso. Por ejemplo, una de las primeras cosas que impresionan al poeta, al hombre que siente y que reflexiona, es el hecho de que esos objetos que pueblan el mundo desaparecen y no vuelven. Sin embargo, cuando se desvanecen no todo desaparece; otras cosas surgen en lugar de ellos. La naturaleza permanece siempre joven e íntegra a pesar de la muerte que en todas partes acecha, y lo que sustituye a lo que continuamente desaparece es con frecuencia extraordinariamente parecido. La inestabilidad universal no es incompatible con una gran monotonía, de modo que mientras Heráclito se lamentaba de que todo fluyera, el Eclesiastés, que estaba también enteramente convencido de esta verdad, se dolía de que no hubiera nada nuevo bajo el sol.

Esta doble experiencia del cambio y de la repetición — una experiencia a la verdad sentimental y científica— dió bien pronto origen a una gran idea, acaso a la mayor idea que se le ha ocurrido a la humanidad. Esta idea constituyó la inspiración capital de Lucrecio. Consiste en afirmar que todo lo que observamos a nuestro alrededor, así como nosotros mismos, no es otra cosa sino formas pasajeras de una sustancia permanente. Esta sustancia —cuya cantidad y cualidad internas son siempre iguales— se redistribuye constantemente, y en el curso de tal redistribución forma esos agregados que llamamos cosas y que vemos desaparecer y reaparecer continuamente. Todas las cosas son, en última instancia, polvo y se convierten en polvo, pero un polvo que es eternamente fértil y que está destinado a adoptar perpetuamente nuevas y hermosas figuras. Esta noción de sustancia otorga una unidad mucho mayor al mundo disperso. Nos indica que todas las cosas se transfor-

man y que poseen un fundamento común del cual surgen y al cual vuelven.

El espectáculo del cambio inexorable, el triunfo del tiempo —o lo que fuere— ha sido siempre uno de los temas favoritos de la poesía lírica y trágica, así como un tema de la meditación religiosa. La percepción del cambio universal, la experiencia de la vanidad de la vida ha sido siempre el comienzo de la seriedad. Es la condición ineludible de cualquier filosofía bella, mesurada o delicada. Antes de ello, todo era bárbaro, tanto en moral como en poesía, pues hasta entonces la humanidad no había aprendido a renunciar a nada, no había superado el egotismo y el optimismo instintivos del animal joven y no había trasladado el centro de su ser, o de su fe, desde la voluntad a la imaginación.

Descubrir la sustancia es así dar un gran paso en la vida de la razón, aun en el caso de que la sustancia sea concebida, de un modo enteramente negativo, como un vocablo que sirve meramente para señalar, para contrastar la insustancialidad, la vanidad de todos los momentos particulares y de todas las cosas. Así es como la filosofía y la poesía indias concibieron la sustancia. Pero el paso dado por la física griega y por la poesía de Lucrecio va más allá. Al observar el cambio universal y la vanidad de la vida, Lucrecio y los griegos concibieron tras la apariencia un gran proceso inteligible, una evolución en la naturaleza. La realidad llegó a ser, lo mismo que la ilusión, interesante. La física, que había sido hasta entonces meramente espectacular, se hizo científica.

Se encontraba aquí un tema mucho más rico en posibilidades para el poeta y el filósofo que se hubiesen lanzado al descubrimiento del fundamento y de las secretas causas de tal alegre o melancólico flujo de las cosas. El entendimiento que le permitió descubrir estas causas hizo para el europeo aquello que ninguna mística india, aquello que ningún des-

precio de la inteligencia puede permitirse hacer: dominar, predecir y transformar ese cambiante espectáculo mediante una inteligencia práctica y viril. El hombre que descubre los resortes secretos de las apariencias abre a la contemplación un segundo mundo positivo, la fragua de la naturaleza y sus activas profundidades, donde un mecanismo prodigioso alimenta continuamente nuestra vida y la prepara a distancia con las más exquisitas regulaciones. Pero si la marcha de tal mecanismo produce la vida y la nutre, muchas veces pone obstáculos a su desarrollo y la condena al aniquilamiento. Esta verdad, que hace comprensible por vez primera la concepción de la sustancia natural, justifica las elegías que han escrito siempre sobre las cosas humanas los poetas de la ilusión y de la desilusión. Es una verdad que tiene un aspecto melancólico, pero, como es una verdad, satisface y exalta el espíritu racional que pide con vehemencia la verdad pura, aunque sea triste o desoladora, y que desea alcanzar una posible y no una imposible felicidad.

Hasta aquí la ciencia griega había descubierto que el mundo era uno, que había una sustancia, que se trataba de una sustancia física y que estaba distribuída y se movía en el espacio. Era la materia. Pero seguía en pie este interrogante: ¿Cuál es la verdadera naturaleza de la materia y cómo produce las apariencias que observamos? La única respuesta que aquí nos importa es la que fué dada por Lucrecio —una respuesta que había recibido de su maestro en todas las cosas, Epicuro, el cual a su vez la había recibido de Demócrito. Ahora bien, Demócrito había realizado un progreso notable sobre los sistemas que eligieron una sustancia evidente, como el agua, o que recogieron todas las sustancias evidentes, como hizo Anaxágoras, intentando explicar el mundo por ellas. Demócrito pensó que la sustancia de todas las cosas no debía poseer ninguna de las cualidades presentes en unas y ausentes en otras; debía po-

seer solamente las cualidades presentes en todas las cosas. Debía ser *meramente* materia. Según él, la materialidad consiste en extensión, figura y solidez. En el éter más fino y sutil no podemos encontrar, si lo examinamos atentamente, más que partículas con estas propiedades. Todas las demás cualidades de las cosas son sólo aparentes y se les atribuyen por una convención del espíritu. El espíritu es un mitólogo nato y proyecta sus opiniones a sus causas. La luz, el color, el gusto, el calor, la belleza y la excelencia son esas supuestas y convencionales cualidades, pero sólo el espacio y la materia son reales. El espacio vacío no es, sin embargo, menos real que la materia. Por consiguiente, aunque los átomos de la materia no cambien nunca de forma, puede haber cambios reales en la naturaleza por cuanto puede cambiar su posición en un espacio real.

A diferencia de la inútil sustancia de los indios, la sustancia de Demócrito podía ofrecer una base calculable para explicar el flujo de las apariencias, pues tal sustancia se hallaba desigualmente distribuída en el vacío y se movía de un modo constante. Toda apariencia, por efímera que fuera, correspondía a una precisa configuración de la sustancia: surgía con esta configuración y con ella perecía. Según eso, tal sustancia es física y no metafísica. No es una expresión dialéctica, sino una anticipación científica, una profecía sobre lo que un observador, debidamente pertrechado, descubriría en el interior de los cuerpos. El materialismo no es un sistema metafísico; es una especulación química y fisiológica, de suerte que, si el análisis pudiera ser bastante profundo, encontraría que toda sustancia es homogénea y que todo movimiento es regular.

Según Demócrito, aunque la materia es homogénea, las formas de las partículas últimas son diversas, y las varias combinaciones de las mismas constituyen los varios objetos de la naturaleza. El movimiento no es, como el vulgo

(y Aristóteles) suponían, innatural; no es producido mágicamente por alguna causa moral: es eterno y se ha originado con los átomos. Al ser éstos golpeados, se produce un rebote, y las corrientes y los remolinos mecánicos ocasionados por estos contactos forman una multitud de sistemas estelares, llamados mundos, de los que están llenos los espacios infinitos.

El mecanicismo en lo que respecta al movimiento, el atomismo en lo que toca a la estructura, el materialismo en lo que se refiere a la sustancia: he aquí todo el sistema de Demócrito. Este sistema es tan maravilloso en su penetración, en su sentido para las exigencias ideales de método y conocimiento, como extraño y audaz en su simplicidad. Sólo el más convencido racionalista, el más osado profeta podría admitirlo dogmáticamente. Sin embargo, el tiempo le ha dado en gran parte la razón. Si Demócrito pudiera conocer el estado actual de la ciencia, se reiría, como tenía por hábito, en parte por la confirmación que podemos dar a diversas partes de su filosofía, y en parte por nuestra estupidez al no poder adivinar el resto.

Hay en Lucrecio dos máximas que, aun en nuestros días, bastan para distinguir entre un pensador naturalista y uno que no lo sea. "Nada", dice, "surge en el cuerpo para que podamos utilizarlo, sino que cuanto surge produce su uso" [1]). Aquí se encuentra la eliminación de las causas finales de que depende todo progreso científico. La otra máxima dice así: "Una cosa se hace evidente al ser comparada con otra. Y la ciega noche no te borrará el sendero antes de que hayas escudriñado a fondo las cosas últimas de la naturaleza. Así, las cosas arrojan luz sobre las

[1]) LUCRECIO, IV, 834, 835:

Nil . . . natumst in corpore, ut uti
Possemus, sed quod natumst id procreat usum.

cosas" [1]). La naturaleza es su propia norma, y si nos parece innatural no habrá esperanza para nuestras almas.

La ética de Demócrito, hasta donde podemos juzgarlo por los escasos testimonios conservados, era meramente descriptiva o satírica. Demócrito era un espectador aristocrático que desdeñaba a los necios. Según él, la naturaleza se ríe de nosotros. El sabio considera su destino y, al conocerlo, se eleva en cierto modo por encima de él. Todos los seres vivientes persiguen la mayor felicidad posible, pero son maravillosamente miopes. Así, la misión del filósofo es prever y conseguir la mayor felicidad realmente posible. En un mundo tan desapacible como el nuestro, esto solamente puede obtenerse mediante la abstención y el retiro. Si son pocas las cosas pedidas, es mucho más probable que lo obtenido no desilusione. Es importante, aunque muy difícil, no ser un necio.

El sistema de Demócrito fué adoptado por Epicuro, pero no porque Epicuro tuviera algún deseo de conocimiento científico. Por el contrario, Epicuro, el Herbert Spencer de la antigüedad, fué en su filosofía natural una enciclopedia de segunda mano. Prolijo y minucioso, vago e inconsistente, recogía su miscelánea científica con los ojos fijos no en la naturaleza, sino en las exigencias de una fe interna — una fe basada en fundamentos morales, considerada necesaria para la salvación y defendida a toda costa y con todas las armas asequibles. Es instructivo que el materialismo haya sido adoptado en aquella coyuntura por los mismos ajenos motivos morales en nombre de los cuales ha sido usualmente rechazado.

[1]) *Ibid.*, I. 1115-18:

Alid ex alio clarescet, nec tibi caeca
Nox iter eripiet, quin ultima naturai
Pervideas: ita res accendent lumina rebus.

Por extraño que pueda parecer a quienes han oído decir, con horror o envidia, que se revolcaba en su pocilga, Epicuro era un santo. Los caminos del mundo le llenaban de congoja. La Atenas de su época, para ver la cual daríamos algunos nuestros ojos, conservaba todo su esplendor en medio de su decadencia política, pero nada de ella le interesaba o atraía a Epicuro. Los teatros, los pórticos, los gimnasios y, por encima de todo, el ágora estaban para él ennegrecidos con el humo de la vanidad y la locura. Retirado en su jardín privado, con unos pocos amigos y discípulos, buscaba los senderos de la paz. Vivía sobriamente; hablaba con suavidad; daba limosna a los pobres; predicaba contra la riqueza, contra la ambición, contra la pasión. Defendía el libre albedrío porque deseaba practicarlo alejado del mundo y no arrastrado por la corriente. Negaba lo sobrenatural por cuanto su creencia en él hubiera ejercido una influencia perturbadora en el ánimo y hubiera convertido en obligatorias y graves demasiadas cosas. No había para él ninguna vida futura; el arte de vivir sabiamente no debe ser desfigurado por tan alocadas imaginaciones.

Todas las cosas ocurrían según el debido curso de la naturaleza. Los dioses eran demasiado remotos y demasiado felices, retirados como buenos epicúreos, para mezclarse en los sucesos terrenales. Nada perturbaba lo que Wordsworth llamaba su "voluptuosa indiferencia". Sin embargo, era grato frecuentar sus templos. Allí, lo mismo que en los espacios donde moraban entre los mundos, los dioses eran silenciosos y bellos, y tenían forma humana. Cuando un hombre desdichado contemplaba sus estatuas, éstas le recordaban la felicidad; durante unos instantes se rejuvenecía y se apartaba del insensato tumulto de los negocios humanos. Desde esos boscajes y santuarios consagrados, el filósofo regresaba a su jardín fortalecido en su sabiduría, más feliz en su aislamiento, más benévolo y

más indiferente a todas las cosas del mundo. Así, la vida de Epicuro, como testimonia San Jerónimo, estaba "llena de hierbas, frutos y abstinencias". Había en ella un silencio parecido al desamparo. Era una filosofía de la decadencia, una filosofía de negación y de huída del mundo.

Aunque la ciencia por sí misma no podía interesar a una tan monástica naturaleza, podía ser útil para apoyar la fe o para suprimir las objeciones a la misma. Por lo tanto, Epicuro se apartaba de la reserva de Sócrates y buscaba una filosofía natural que pudiera sostener su ética. De todos los sistemas existentes —y había muchos— encontró que el de Demócrito era el más provechoso y edificante. Mejor que cualquier otro podía persuadir a los hombres a que renunciaran a la locura que debe ser rechazada y disfrutaran de los placeres que pueden ser gozados. Pero como el sistema de Demócrito fué adoptado por estos motivos externos y pragmáticos, no fué necesario aceptarlo en todos sus puntos. Por lo menos una alteración en él era imperiosa. El movimiento de los átomos no debe ser absolutamente regular y mecánico. Para eliminar el destino debía admitirse el azar. El destino era una noción aterradora. El pueblo hablaba de él con unción supersticiosa. El azar era algo más humilde, más apropiado para el hombre de la calle. Si se permitiera que los átomos experimentaran una pequeña desviación en sus cursos, el futuro sería imprevisible y el libre albedrío quedaría a salvo. Por lo tanto, Epicuro determinó que los átomos se desviaban, agregándose fantásticos argumentos para mostrar que semejante intrusión del azar representaba una ayuda en la organización de la naturaleza, pues la llamada inclinación de los átomos explicaba cómo su caída originaria había producido remolinos y, con ello, cuerpos organizados. Pero continuemos nuestra descripción.

El materialismo, como cualquier otro sistema de filoso-

fía natural, no implica mandatos o consejos. Se limita a describir el mundo, con inclusión de las aspiraciones y conciencia moral de los mortales, refiriéndolo todo a un fundamento material. Como el materialista es un hombre, no dejará de tener preferencias y aun una conciencia moral propia. Pero sus preceptos y su conducta expresarán, no las implicaciones lógicas de su ciencia, sino sus instintos humanos tales como pueden haberlos formado la herencia y la experiencia. Según ello, cualquier sistema de ética puede coexistir con el materialismo, pues si el materialismo declara que ciertas cosas (como la inmortalidad) son imposibles, no puede declararlas indeseables. Sin embargo, no es probable que un hombre constituído para adoptar el materialismo esté formado de tal manera que se dedique a perseguir cosas consideradas como inalcanzables. Hay, por lo tanto, un lazo psicológico, aunque no lógico, entre el materialismo y una moralidad vulgar.

El materialista es, ante todo, un observador, y probablemente lo es también en la ética. Esto quiere decir que no tendrá ninguna ética excepto la emoción que le produzca el proceso del mundo. Si es un *esprit fort*, si es realmente desinteresado, amará la vida, en el mismo sentido en que nos complace la perfecta vitalidad, o lo que tal nos parece, de las gaviotas y de las marsopas. Creo que aquí radica el sentimiento ético psicológicamente concordante con un vigoroso materialismo: simpatía por el movimiento de las cosas, interés en la ola ascendente, complacencia por la espuma que produce antes de hundirse de nuevo. La naturaleza no distingue entre lo mejor y lo peor, pero sí lo hace el amante de la naturaleza. Éste llama mejor a lo que, siendo análogo a su propia vida, aumenta su vitalidad y posee probablemente alguna vitalidad propia. Es el sentimiento ético de Spinoza, el más grande de los naturalistas modernos en filosofía. Y veremos cómo Lucrecio, a pesar

de su fidelidad al ascético Epicuro, es arrastrado por su éxtasis poético en la misma dirección.

Pero aquí advertimos el misterio de esta unión. El materialista amará la vida de la naturaleza cuando ame su propia vida. Pero si odiara su vida, ¿cómo podría complacerle la vida de la naturaleza? Ahora bien, Epicuro odiaba, en su parte más considerable, la vida. Su sistema moral, llamado hedonismo, recomienda el placer que no produzca excitación ni desemboque en riesgos. Este ideal es modesto e inclusive casto, pero no vital. Epicuro era notable por su clemencia, por su amistad, por su completo horror a la guerra, por el sacrificio, por el sufrimiento. No son sentimientos de los que participaría un auténtico naturalista. La piedad y el arrepentimiento, decía Spinoza, son vanos y malos; lo que aumenta el poder y la alegría de un hombre aumenta también su bondad. El naturalista confiará, como decía Nietzsche, en cierta crueldad; se inclinará, siguiendo el carácter desdeñoso de la risa de Demócrito, a cierto desprecio. No tendrá demasiado escrupulosamente en cuenta el coste de lo que consiga; será un imperialista, arrebatado por la alegría de obtener algo. En resumen, el tono moral del materialismo en una época de desarrollo o en un ánimo agresivo será aristocrático e imaginativo. Pero en una época decadente o en un alma que renuncie a todo, será, como lo fué en Epicuro, humanitario y tímidamente sensual.

Tenemos ahora delante de nosotros los antecedentes y los componentes del poema de Lucrecio sobre la naturaleza. Queda entonces el genio del poeta mismo. Lo más grande de este genio es su capacidad de perderse en su objeto, su impersonalidad. Parece que estamos leyendo, no la poesía de un poeta acerca de las cosas, sino la poesía de las cosas mismas. Lo que Lucrecio demuestra a la humanidad de una vez para todas es que las cosas tienen su poesía a causa de

su propio movimiento y vida, y no simplemente porque nosotros las hayamos convertido en símbolos.

Desde luego, la poesía que vemos en la naturaleza se debe a la emoción que produce en nosotros el espectáculo. La vida de la naturaleza puede ser tan romántica y sublime como se quiera, pero sería polvo y ceniza si no hubiera en nosotros nada sublime y romántico que nos llevara a simpatizar con ella. Sin embargo, nuestra emoción puede ser sincera: puede referirse a lo que la naturaleza realmente es y hace, a lo que ha sido y a lo que hará en lo sucesivo. No necesita proceder de una preocupación egoísta acerca de lo que esas inmensas realidades significan para nuestras personas o acerca de cómo pueden utilizarse en favor de nuestro desenfrenado capricho. No, la poesía de la naturaleza puede percibirse sólo con el poder intuitivo que despierta y el entendimiento que emplea. Me atrevo a afirmar que, más aún que nuestro capricho y nuestros tornadizos sueños, pueden dichas facultades poner en tensión los resortes del alma y extraer de ella toda su vitalidad y toda su música. El naturalismo es una filosofía de observación y de una imaginación que amplía lo observable; todas las visiones y sonidos de la naturaleza forman parte de él y le otorgan su simplicidad, su acritud y su fuerza coercitiva. Al mismo tiempo, el naturalismo es una filosofía intelectual: presume la sustancia tras la apariencia, la continuidad tras el cambio, la ley tras el azar. Por lo tanto, atribuye y reduce todas esas visiones y sonidos a un fondo oculto que las relaciona y explica. Así entendida, la naturaleza tiene tanta profundidad como superficie, tanta fuerza y necesidad como variedad sensible. Ante la sublimidad de esta visión, todas las formas de la falacia patética parecen bastas y artificiales. La mitología, que es para un espíritu infantil la única poesía posible, suena al compararla con ella como una mala retórica. El poeta naturalis-

ta abandona la tierra de las hadas, porque ha descubierto la naturaleza, la historia, las verdaderas pasiones del hombre. Su imaginación ha alcanzado el estado de madurez. Su placer consiste no en representar, sino en dominar.

El dominio poético sobre las cosas tal como son, se advierte ante todo en Shakespeare en lo que se refiere a las cosas humanas, y en Lucrecio en lo que toca a las cosas naturales. Extraordinariamente vívido, inexorable, inequívoco en todos sus detalles, es sobremanera grandioso y severo en su agrupación de los hechos. Es la verdad lo que lo absorbe y arrastra. Desea que los hechos mismos nos convenzan y sosieguen, que las cosas impongan sobre nosotros su abrumadora evidencia, que impregnen nuestro ser y nos testimonien unívocamente la naturaleza del mundo.

Supongamos, no obstante —y es una suposición defendible— que Lucrecio esté completamente equivocado en su ciencia y que no haya ningún espacio, sustancia o naturaleza. Su poema perdería entonces su referencia inmediata a nuestras vidas y a nuestras convicciones personales, pero no perdería su grandeza imaginativa. Podríamos seguir concibiendo un mundo tal como lo describe. Imagine el lector las emociones que los habitantes de tal mundo hubieran sentido el día en que un Demócrito o un Lucrecio les hubieran revelado su verdadera situación. ¡Cuán grandes serían la ceguera y la locura disipadas, cuán maravillosa la visión obtenida! ¡Qué claro el futuro, qué inteligible el pasado, qué maravillosos los átomos pululando en su involuntaria y perpetua fertilidad! Cualquier rincón y escondrijo de la naturaleza se asemejaría entonces a lo que es para nosotros el cielo en una noche estrellada, en que la esbozada sonrisa de la vida juega en torno a las constelaciones. Para los que en él vivieran, tal universo tendría seguramente su poesía. Sería la poesía del naturalismo. Pensando que

vivía en tal mundo, Lucrecio oyó su música y la puso en solfa.

Sin embargo, parece que cuando se dispuso a componer su poema a base del sistema de Epicuro le abrumó la grandeza de su tarea. Por vez primera tenía que explicar, en sonoros aunque ponderosos vocablos latinos, el nacimiento y naturaleza de todas las cosas tal como sutilmente habían sido descritas en griego. Tenía que disipar la superstición, refutar a los antagonistas, establecer los seguros fundamentos de la ciencia y de la sabiduría, hacer apartar a la humanidad de sus crueles pasiones y locuras para conducirla a una vida sencilla y pacífica. Él mismo era bastante aturdido y belicoso, pues son frecuentemente nuestras inquietudes más que nuestras tranquilidades lo que determina nuestros ideales. Así, al proclamar el advenimiento de la felicidad humana y al describir la felicidad divina, tenía que perseguir la propia, remontándose con las fuertes alas de sus hexámetros hacia un éxtasis de contemplación y entusiasmo. Si experimentamos tan grande emoción al leer estos versos, ¿qué debía pasar al componerlos? ¿Podía conseguir lo que se proponía? ¿Podían caberle en suerte tan grandes cosas? Sí, podían sólo con que las fuerzas creadoras de la naturaleza, siempre infinitas y siempre dispuestas a ser utilizadas, pasaran a su cerebro y a su espíritu; sólo con que las semillas de la corrupción y de la locura, perpetuamente suspendidas en el aire, fueran durante unos momentos aventadas; sólo con que quedara suspendido mientras escribía el estrépito de las luchas civiles. Un niño debe su primera existencia a una conjunción fortuita de átomos. Un poeta debe su inspiración y su éxito a una atmósfera y a una estación propicias. Sabiendo que su empresa depende de esas azarosas conjunciones, Lucrecio comienza por invocar los mismos poderes que va a describir, pidiéndoles que le concedan suficiente genio y aliento para hablar

de ellos. E inmediatamente esos poderes le envían una feliz inspiración, acaso una feliz reminiscencia de Empédocles. Hay dos grandes perspectivas que el moralista puede discernir en el universal impulso de los átomos: un movimiento creador, que produce los valores morales, y un movimiento destructor, que los anula. Lucrecio sabe muy bien que esta distinción es únicamente moral o, como hoy se dice, subjetiva. Nadie ha señalado con tanta frecuencia y claridad como él, que nada surge en este mundo cuya vida no implique la muerte de alguna otra cosa [1]), de suerte que el movimiento destructor crea y el movimiento creador destruye. Por lo menos, y desde el punto de vista de cualquier vida o interés particulares, la distinción entre una fuerza creadora y otra destructora es real y sobremanera importante. Hacer esta distinción no significa negar la estructura mecánica de la naturaleza, sino sólo mostrar cómo esta estructura mecánica es moralmente fecunda, cómo sus partes extrínsecas son para mí o para otro cualquiera, para sus productos locales y vivientes, favorables u hostiles.

Esta doble pintura de las cosas es altamente interesante para el filósofo, hasta el punto de que antes de que su ciencia física haya alcanzado el estadio mecánico, considerará indudablemente el aspecto doble que las cosas presentan como la expresión de un principio dual en estas cosas mismas. Así, Empédocles hablaba del Amor y de la Discordia como de dos fuerzas que reúnen y separan respectivamente los elementos, cargando sobre sus hombros una labor semejante a la de Penélope: tejiendo la primera per-

1) LUCRECIO, I, 264, 265:

Alid ex alio reficit natura, nec ullam
Rem gigni patitur, nisi morte adiunta aliena [1]).

[1]) Ver apéndice final para la traducción.

petuamente nuevas formas de la vida; deshaciéndolas continuamente la segunda [1]).

Sólo una ligera concesión era necesaria a la retórica tradicional para substituir estos nombres, Amor y Discordia, que designaban en Empédocles potencias divinas, por los nombres de Venus y Marte, que designaban las mismas influencias en la mitología romana. Marte y Venus no son en Lucrecio fuerzas morales incompatibles con el mecanismo de los átomos; son ese mecanismo mismo en tanto que produce y destruye la vida o cualquier preciosa empresa, como esa misma de Lucrecio, consistente en componer su poema. Marte y Venus, dándose el brazo, gobiernan juntos el universo; nada surge en él excepto con la muerte de otra cosa. Sin embargo cuando lo que nace es más feliz en sí mismo o más congenial para nosotros que lo que muere, el poeta dice que Venus prevalece, que ha obligado a su cautivo amante a suspender su infecunda ira. En estos momentos es primavera en la tierra; la tormenta retrocede (parafraseo el pasaje correspondiente) [2], los campos están

[1]) Una excelente expresión de este punto de vista pone Platón en boca del médico Erixímaco, en *El Banquete*.

[2]) LUCRECIO, I, 1-13:

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,
Alma Venus, caeli subter labentia signa
Quae mare navigerum, quae terras frugiferentis
Concelebras; per te quoniam genus omne animantum
Concipitur, visitque exortum lumina solis:
Te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
Adventumque tuum: tibi suaves daedala tellus
Submittit flores; tibi rident aequora ponti,
Placatumque nitet diffuso lumine caelum.
Nam simul ac species patefactast verna diei,
Et reserata viget genitabilis aura favoni;
Aëriae primum volucres te, diva, tuumque
Significant initum, perculsae corda tua vi [2]).

cubiertos de flores, la luz del sol inunda el cielo sereno y todas las especies animales sienten en su corazón el poderoso impulso de Venus. El trigo madura en las llanuras y el propio mar lleva con seguridad las flotas que lo atraviesan.

Sin embargo, el pueblo romano no es la menor de estas obras de Venus. El poder de la naturaleza no quedó nunca mejor ilustrado que mediante la vitalidad de esa raza, conquistadora de tantas otras razas, o mediante su poder asimilador, que las civilizó y pacificó. La leyenda había hecho de Venus la madre de Eneas, y de Eneas el padre de los romanos. Lucrecio se aprovecha de esta feliz coyuntura e identifica la Venus de la fábula con la verdadera Venus, con el movimiento favorable o propicio de la naturaleza, del cual constituía Roma la culminación. Pero si la obra del poeta ha de ser dignamente realizada, no puede desatender el mismo movimiento favorable con vistas a su feliz resultado y a su poder persuasivo. Venus debe ser el protector y el patrono de su arte y de su filosofía. Debe mantener a Memmio fuera de la guerra, para que pueda leer y alejarse de las ambiciones frívolas; debe detener el tumulto de la sedición constante, para que Lucrecio pueda dedicarse enteramente al estudio de los preceptos de Epicuro, para que su corazón pueda entregarse a una sublime amistad que le incite a dedicarse a una intensa vigilancia de todas las palpitaciones de la noche estrellada, siguiendo el curso de cada átomo invisible y remontándose casi hasta la sede de los dioses [1]).

[1]) LUCRECIO, I, 24, 28-30, 41-43, 140-44:

Te sociam studeo scribendis versibus esse...
Quo magis aeternum da dictis, diva, leporem:
Effice, ut interea fera moenera militiai
Per maria ac terras omnes sopita quiescant...

La impersonalización en la figura de Venus de cuanto favorece a la vida no sería legítima —y realmente estaría en contradicción con una concepción mecanicista de la naturaleza— si no fuera contrarrestada por una figura que representase la tendencia opuesta, la no menos universal tendencia a la muerte.

El dios Marte del pasaje citado, subyugado durante unos momentos por los requiebros del amor, manifiesta en todo el resto del poema su irrefrenable furia. Éstos son los dos aspectos de toda transmutación, el hecho de que en la creación una cosa destruya a otra. Y como esta transmutación es perpetua —pues nada es duradero excepto el vacío, los átomos y sus movimientos—, se sigue de ello que la tendencia hacia la muerte es para cada cosa individual la tendencia final y victoriosa. Como los nombres de Venus y Marte no son esenciales para el pensamiento del poeta, pueden suprimirse, y los procesos que personifican son entonces descritos desnudamente. No obstante, si el poema se hubiera terminado y Lucrecio hubiese deseado componer un final que armonizara con el comienzo y representar un gran ciclo del mundo, es muy posible que hubiera introducido en los últimos versos un pasaje mítico parejo al del principio. Habríamos visto entonces a Marte despertar de su amorosa letargia, refirmar su naturaleza inmortal y salir con la tea en la mano del palacio del amor para sembrar la destrucción en todo el universo, hasta que todas las

Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo
Possumus aequo animo, nec Memmi clara propago
Talibus in rebus communi desse saluti . . .
Sed tua me virtus tamen, et sperata voluptas
Suavis amicitiae, quemvis sufferre laborem
Suadet, et inducit noctes vigilare serenas,
Quarentem, dictis quibus et quo carmine demum
Clara tuae possim praepandere lumina menti [3].

cosas ardieran violentamente y se consumieran. Pero no todas, pues la diosa misma seguiría existiendo, más divina y deseable que nunca en su aislada belleza. El dios de la guerra de nuevo se acogería instintivamente a su seno, fatigado y ebrio de la matanza, y un mundo nuevo surgiría de los dispersos átomos del viejo.

Estas incesantes revoluciones, tomadas en sí mismas, se equilibran exactamente, y no estoy seguro de que, considerándolo imparcialmente, sea más triste el nacimiento de nuevos mundos que la perpetua continuación de éste. Además, la naturaleza no puede tomar de nosotros más de lo que nos ha dado, y sería capcioso e ingrato por nuestra parte pensar en ella sólo como potencia destructora o esencialmente destructora según la moda poco especulativa de los modernos pesimistas. La naturaleza destruye para crear y crea para destruir, pues su interés (si podemos expresarnos así) no se halla en las cosas particulares ni en su continuación, sino únicamente en el movimiento que las soporta, en el flujo de la sustancia primordial. No obstante, la vida pertenece a la forma y no a la materia, o, en el lenguaje de Lucrecio, la vida es un *eventum,* un producto ideal superfluo o un aspecto incidental implicado en el equilibrio de la materia, del mismo modo que la obtención de un doble seis es un *eventum,* un producto ideal superfluo o un aspecto incidental implicado ocasionalmente en el acto de agitar un cubilete de dados. Pero así como el resultado mencionado es la culminación y la mejor consecuencia posible en un juego de dados, así también la vida es la culminación y la mejor consecuencia posible de la danza de los átomos. Y sólo desde el punto de vista de ese *eventum* puede ser considerado y juzgado por nosotros el proceso total. Hasta que no ha tenido lugar dicha oportunidad favorable no existimos moralmente ni podemos reflexionar o juzgar. El filósofo se halla en la cresta de la ola, es la

espuma de la retumbante tormenta, y como la ola debe elevarse antes de deshacerse, todo lo que vive y testimonia es su propia caída. La decadencia de todo lo viviente es la única perspectiva que encuentra ante sí; toda su filosofía debe ser una profecía de la muerte. De la vida que pueda venir luego, cuando los átomos vuelvan a juntarse, nada puede imaginar; la vida que conoce y de que participa, todo lo que para él es vida, declina y muere.

Por lo tanto, Lucrecio, que no es otra cosa que sincero y honrado, se halla poseído por una profunda melancolía. Por vigorosas y palpitantes que sean sus descripciones de la primavera, del amor, de la ambición, de los florecientes cultivos, de la victoria intelectual, palidecen ante los vívidos toques con los cuales pinta la proximidad de la muerte —la fatiga de la voluntad, la lasitud en el placer, la corrupción y la desintegración de la sociedad, el agotamiento del suelo, la domesticación o la exterminación de los animales salvajes, la miseria, la peste y el hambre, y para el individuo la final disipación de los átomos de su alma, huídos de un cuerpo lánguido para mezclarse y confundirse con la corriente universal. Si consideramos la sustancia, nada procede de nada y nada se convierte en nada, pero si consideramos las cosas —los objetos del amor y de la experiencia— todo procede de la nada y vuelve a ella. El tiempo no puede producir ninguna impresión sobre el vacío o sobre los átomos; más aún, el tiempo es un *eventum* creado por el movimiento de los átomos en el vacío, pero el triunfo del tiempo es absoluto sobre las personas, las naciones y los mundos [1]).

1) LUCRECIO, II, 1139-41, 1148-49, 1164-74:

Omnia debet enim cibus integrare novando,
El fulcire cibus, cibus omnia sustentare.
Nequidquam . . .

Al tratar del alma y de la inmortalidad, Lucrecio es un psicólogo imperfecto y un arbitrario moralista. El esfuerzo que realiza para demostrar que el alma es mortal está inspirado por el deseo de disipar todo temor a los castigos futuros y de facilitar así al alma la tranquilidad y el templado disfrute de este mundo. Indudablemente, algo puede conseguirse en este sentido, especialmente si los relatos acerca de las venganzas divinas del futuro se utilizan para sancionar prácticas irracionales y para impedir que la pobre gente experimente un empeoramiento de su destino. Al mismo tiempo, es muy difícil admitir que el infierno sea la única perspectiva que la inmortalidad puede ofrecernos, y es poco sincero no observar que los castigos con que las fábulas religiosas amenazan a los muertos son en su mayor parte símbolos de la efectiva degradación que la maldad produce entre los vivos, de suerte que el temor al infierno no es más acobardador o represivo que la experiencia de la vida en el caso de que fuera claramente comprendida.

Hay en esta polémica contra la inmortalidad otro elemento que, sin dejar de ser altamente interesante y muy característico de una época decadente, revela un ideal muy limitado y, en el fondo, insostenible. Este elemento es el temor a la vida. Epicuro había sido un moralista puro y tierno, pero pusilánime. Tenía tanto miedo a ser causa u objeto de daño, a correr riesgos o a probar fortuna, que deseaba demostrar que la vida humana es un negocio breve,

Sic igitur magni quoque circum moenia mundi
Expugnata dabunt labem putrisque ruinas. . .
Iamque caput quassans grandis suspirat arator
Crebrius incassum manuum cecidisse laborem:
Et cum tempora temporibus praesentia confert,
Praeteritis, laudat fortunas saepe parentis. . .
Nec tenet, omnia paulatim tabescere et ire
Ad capulum, spatio aetatis defessa vetusto [4].

no sometido a grandes transformaciones ni capaz de grandes hazañas. De acuerdo con ello, enseñaba que los átomos habían producido ya todos los animales que podían producir, pues aunque los átomos eran infinitos en número había muy pocas clases de ellos. Por consiguiente, las especies posibles del ser eran finitas y pronto agotadas. Este mundo, aunque en víspera de la destrucción, era de fecha reciente. Los mundos situados a su alrededor o que podían ser producidos en el futuro no podían aportar nada esencialmente diferente. Todos los soles eran muy parecidos y nada nuevo había bajo ellos. Así, pues, no necesitamos temer al mundo; es un escenario explorado y doméstico —un hogar, un pequeño jardín, dos metros de tierra para el descanso de cada hombre. Si la gente se enfurece y hace mucho ruido, no es porque haya mucho que ganar o mucho que temer, sino porque la gente es loca. No seamos locos, pensaba Epicuro, seamos razonables, cultivemos sentimientos apropiados a un mortal que habita un mundo moralmente cómodo y pequeño, y físicamente pobre en su infinita monotonía. En los bien conocidos versos de Fitzgerald resuena perfectamente este mismo sentimiento:

Bajo la rama, un libro de poesía;
Un cántaro de vino y una hogaza de pan —y tú
a mi lado en la soledad cantando—.
Tu paraíso, soledad, me bastaría.

Pero ¿qué ocurriría si la sombra de posibilidades incalculables cruzara este risueño retiro? ¿Qué pasaría si después de la muerte despertáramos en un mundo en el cual no tuviera la menor vigencia la filosofía atómica? Obsérvese que esta sugestión no se opone de ninguna manera a los argumentos por los cuales la ciencia puede demostrar la exactitud de la teoría atómica. Todo lo que Epicuro en-

señó acerca del universo que se encuentra actualmente delante de nosotros puede ser perfectamente cierto. Pero, ¿qué pasaría si mañana un nuevo universo lo substituyera? La sugestión es indudablemente gratuita y ningún hombre de acción se inquietará por ella. Mas cuando el corazón está vacío se llena con tales sueños. Los velados placeres del sabio, tal como Epicuro lo concebía, eran realmente una provocación para el sobrenaturalismo. Dejaban un gran vacío, y hacía ya tiempo que el sobrenaturalismo —tal como lo veremos en Dante— no se cansaba de vivificar los pulsos de la vida con nuevas esperanzas e ilusiones o, cuando menos (lo que puede parecer mejor que nada), con terrores y celo fanático. Con tales tendencias en movimiento, tal como habían sido reveladas en los mitos y dogmas de Platón, era imperioso para Epicuro desterrar impacientemente todo pensamiento de lo que podía seguir a la muerte. Con esta finalidad están compuestos todos sus argumentos referentes a la naturaleza material del alma y a su incapacidad para sobrevivir al cuerpo.

Decir que el alma es material suena de modo extraño y bárbaro para los oídos modernos. Vivimos después de Descartes, quien enseñó al mundo que la esencia del alma es la conciencia, de modo que llamar material a la conciencia equivaldría a hablar de la negrura del blanco. Pero los antiguos dieron a la palabra alma un significado más bien diferente. La esencia del alma no consistía tanto en ser consciente como en regir el desenvolvimiento del cuerpo, en vivificarlo, moverlo y guiarlo. Y si pensamos en el alma exclusivamente de esta manera no nos parecerá una paradoja, sino una perogrullada, decir que el alma debe ser material. Pues, ¿cómo podemos concebir que la conciencia preexistente gobierne el desenvolvimiento del cuerpo, lo mueva, guíe y vivifique? Un espíritu capaz de tal milagro no sería en ningún caso humano, sino enteramente divino.

Así, pues, el alma que Lucrecio llama material no debería ser identificada con la conciencia, sino con el fundamento de la conciencia, que es al mismo tiempo la causa de la vida en el cuerpo. Por eso la concibe como un enjambre de átomos muy pequeños y volátiles, como una especie de éter residente en todas las semillas vivientes, aspirado con abundancia durante la vida y exhalado en el momento de la muerte.

Sin embargo, aunque esta teoría fuera aceptada no demostraría lo que Lucrecio en el fondo se propone, es decir, la imposibilidad de una vida futura. Los átomos del alma son, como todos los átomos, indestructibles, y si la conciencia se atribuyera a un pequeño número de ellos o sólo a uno (como luego enseñó Leibniz), la conciencia seguiría existiendo después de que esos átomos hubieran salido del cuerpo y atravesado rápidamente nuevos espacios. Más aún, se habrían elevado todavía más a causa de esta aventura, del mismo modo que una abeja puede encontrar el cielo o el jardín más estimulante que la colmena. Todo lo que Lucrecio dice acerca de la divisibilidad del alma, y su difusa sede corporal y de los peligros que encontraría fuera, no llega a suprimir la siniestra posibilidad que le atormenta.

Para convencernos de que perecemos completamente en el momento de la muerte tiene que fiarse de vulgares experiencias y de su correspondiente probabilidad: lo que cambia no es indestructible; lo que empieza, termina; la madurez intelectual, la salud, la cordura son inherentes al cuerpo como conjunto y totalidad (no puede demostrarse que lo sean sólo a los átomos componentes del alma); las pasiones son propias de la vida corporal y de la existencia terrenal; no tenemos por qué llevar una máscara diferente o estar en un nuevo escenario; no recordamos ninguna existencia anterior en el caso de que hubiéramos tenido alguna,

por lo cual en una existencia futura no recordaríamos la presente. Estas reflexiones causan impresión y son expresadas por Lucrecio con su habitual brillantez y sentido de la realidad. Mediante tales pensamientos nada se prueba científicamente, pero se trata de buena filosofía y de buena poesía; representan la acumulación de muchas experiencias y su sometimiento a un elevado juicio. El artista tiene sus ojos fijos en el modelo y pinta la muerte según la vida.

Si estas consideraciones consiguen ahuyentar el temor a una vida futura, permanece todavía la angustia que muchos sienten ante la idea de la extinción. Y si hemos cesado de temer a la muerte, como Hamlet, por los sueños que pueden venir después de ella, podemos aún temerla instintivamente, como los cerdos en el matadero. Contra este horror instintivo a morir, Lucrecio ofrece muchos valientes argumentos. Locos, nos dice, ¿por qué teméis lo que nunca podrá afligiros? Mientras vivís todavía, la muerte está ausente, y cuando estáis muertos, lo estáis hasta el punto de que no podéis saberlo y lamentaros por ello. Estaréis tan tranquilos como antes de nacer. ¿O es que tal vez os acongoja el pueril temor de tener frío bajo la tierra, de sentiros ahogados por su peso? Pero vosotros no estaréis allí; los átomos, inconscientes, de vuestra alma danzarán muy lejos, en algún rayo de sol, y no estaréis en parte alguna. No existiréis en absoluto. La muerte es por definición un estado que excluye la experiencia. Si la teméis, estáis temiendo una mera palabra.

Acaso a todo esto Memmio o algún otro lector recalcitrante argüirá que lo que le hacía estremecer no era el estado metafísico de la muerte, sino la realísima agonía del morir. Morir es algo horrible, como nacer es algo ridículo. Y aun en el caso de que la entrada en este mundo o la salida de él no implicara ningún dolor, podremos decir lo que dice de ello la Francesca de Dante: *Es la manera lo que*

me estremece. Lucrecio, por su lado, no hace ningún esfuerzo para mostrar que todo es como debería ser, y si nuestra manera de llegar al mundo es innoble y nuestro modo de salir de él lastimoso, eso no es un defecto ni de él ni de su filosofía. Si el temor a la muerte fuera meramente el temor al morir, sería mejor tratado por la medicina que por los argumentos. Hay, o debería haber, un arte de bien morir, de morir sin dolor, de buena gana y con oportunidad —como en esas nobles despedidas que describen las lápidas sepulcrales áticas—, especialmente si se nos permitiera, como lo haría Lucrecio, escoger nuestro momento.

Pero me atrevo a pensar que el temor radical a la muerte es algo enteramente diferente. Es el amor a la vida. Epicuro, que temía a la vida, parece haber olvidado aquí la fuerza primordial y colosal contra la que estaba luchando. Si hubiera percibido esa fuerza, se habría visto obligado a combatirla de un modo más radical, por medio de un movimiento envolvente y de un ataque por la retaguardia. El amor a la vida no es nada racional o fundado en la experiencia de la vida. Es algo anterior y espontáneo. Es la Venus Genetrix que cubre la tierra con su flora y su fauna. Enseña a cada animal a buscar su alimento y su pareja, a proteger su descendencia, así como a resistir o a huir de los daños corporales y ante todo de la amenazadora muerte. Es el originario impulso por el cual el bien se distingue del mal y la esperanza del temor.

Por lo tanto, nada podría ser más fútil que reunir argumentos contra ese temor a la muerte que es meramente otro nombre para designar la energía de la vida o la tendencia a la conservación del propio ser. Los argumentos suponen premisas, y estas premisas expresan en el caso presente alguna forma particular del amor a la vida, de donde es imposible concluir que la muerte no es en manera alguna

un mal y no debe ser temida en absoluto. Pues lo que más se teme no es la agonía del morir ni siquiera la extraña imposibilidad de que cuando no existimos no sufrimos por la no existencia. Lo que se teme es la derrota de una voluntad actual dirigida a la vida y a sus diversas empresas. Tal voluntad no puede ser discutida, pero puede ser debilitada mediante sus contradicciones internas, mediante la ironía de la experiencia o la disciplina ascética. La introducción de la disciplina ascética, la revelación de la ironía de la experiencia, la exposición de las contradicciones internas de la voluntad serían los verdaderos medios de mitigar el amor a la vida. Y si el amor a la vida se extinguiera, el temor a la muerte, como humo procedente de aquel fuego, también se desvanecería.

En realidad, la fuerza que tiene el grandioso pasaje contra el temor a la muerte que se encuentra al final del tercer libro de Lucrecio procede ante todo de la descripción que contiene acerca de la locura de la vida. Su filosofía desaprueba la codicia, la ambición, el amor y el sentimiento religioso; se esfuerza en renunciar a la vida, en renunciar a todo lo que en la vida es apasionado, alegando que es, en última instancia, doloroso e ignominioso. Huir de todo ello es una gran liberación. Y como el genio debe apasionarse por algo, Lucrecio vierte su entusiasmo sobre Epicuro, que trajo esta liberación y fué el salvador de la humanidad. Sin embargo, esto constituía sólo un principio de salvación, y los mismos argumentos, llevados a más radicales consecuencias, nos habrían liberado también de la vida epicúrea y de lo que conservaba de griego y de naturalista: la ciencia, la amistad y los sanos placeres del cuerpo. Si hubiera renunciado asimismo a estas cosas, el epicureísmo habría desembocado completamente en el ascetismo, en un sistema acabado de mortificación o en una persecución de la muerte. Para los que persiguen sinceramente la muerte,

ésta no es ningún mal, sino el sumo bien. En este caso no hay necesidad de esmerados argumentos para demostrar que la muerte no ha de ser temida porque no es nada, pues a pesar de no ser nada —o más bien por no ser nada— la muerte puede ser amada por un espíritu fatigado y desilusionado, de la misma manera que a pesar de no ser nada —o más bien por no ser nada— debe ser odiada y temida por cualquier animal vigoroso.

Una observación más y termino con este tema. La cultura antigua era retórica. Abundaba en ideas que son verbalmente plausibles y son consideradas como modelos en un discurso público, pero que si nos detenemos a criticarlas revelan inmediatamente su falsedad inexcusable. Una de estas falacias retóricas es la máxima de que los hombres no pueden vivir para aquello de que no pueden ser testigos. ¿Qué te importa, podemos alegar en un debate, lo que ha ocurrido antes de que nacieras o lo que puede suceder después de tu muerte? Y el orador que lance tal reto arrastrará a su auditorio y provocará una risa a expensas de la sinceridad humana. No obstante, los mismos hombres que aplauden están orgullosos de sus antepasados, se preocupan del futuro de sus hijos y están muy interesados en asegurar legalmente la ejecución de sus últimas voluntades y testamento. Lo que pueda ocurrir después de su muerte les afecta profundamente, no porque esperen vigilar los acontecimientos desde el infierno o el cielo, sino porque están interesados idealmente en lo que serán tales acontecimientos aunque nunca puedan ser espectadores de ellos. El propio Lucrecio, con su simpatía por la naturaleza, su celo por la civilización, sus lágrimas por Ifigenia mucho tiempo después de su muerte, no es incitado por la esperanza de observar o el recuerdo de lo observado. Se olvida a sí mismo. Ve la totalidad del universo desplegada con y de los estra-

gos de la pasión. La visión inflama su entusiasmo, exalta su imaginación y llena sus versos de evidente gravedad.

Por lo tanto, si seguimos a Lucrecio en su recomendación de limitarnos a una breve y parcial ojeada sobre la tierra, no debemos suponer que necesitamos circunscribirnos a la esfera de nuestros intereses morales. Por el contrario, en la misma proporción en que despreciamos los terrores supersticiosos y las esperanzas sentimentales, a medida que nuestra imaginación se hace olvidadiza, fortalecemos nuestro primitivo y directo interés en el mundo y en lo que en él puede suceder, antes de nosotros, después de nosotros o fuera del alcance de nuestra vista. Si, como Lucrecio y todo poeta filósofo, nos extendemos a todas las épocas y a todas las existencias, olvidaremos, como él, nuestra propia persona y aun desearemos ser olvidados en favor de las cosas por las que nos preocupamos. El que ama verdaderamente a Dios, dice Spinoza, no puede desear que Dios le ame a su vez. El que ama la vida del universo no puede preocuparse mucho de su propia vida. Después de todo, la vida del universo no es sino el aumento y ampliación de la nuestra. Los átomos que han servido en una ocasión para producir la vida, están en disposición de reproducirla, y aunque el cuerpo que más tarde animen sea un cuerpo nuevo y tenga un curso algo diferente no será, según Lucrecio, de una especie totalmente nueva. Acaso no será más diferente de nosotros de lo que somos cada uno con respecto a los demás o de lo que es cada uno con respecto a sí mismo en los varios momentos de su vida.

Así, pues, de acuerdo con Lucrecio, el alma de la naturaleza es en sus elementos efectivamente inmortal. Sólo la individualidad humana, la azarosa composición de dichos elementos, es transitoria, de modo que si un hombre se preocupara de lo que ocurre a otros hombres, de lo que le ocurrió a él cuando era joven o de lo que le pasará al llegar a

viejo, podría perfectamente preocuparse, siguiendo la misma ruta de la imaginación, de lo que puede sobrevenirle al mundo para siempre. La finitud y la injusticia de su vida personal quedarían deshechas; la ilusión del egoísmo sería disipada, y podría decirse a sí mismo: tengo imaginación y nada real me es ajeno.

La palabra "naturaleza" tiene muchos sentidos, pero si conservamos el que justifica la etimología y es al mismo tiempo más filosófico, encontraremos que significa el principio del nacimiento o génesis, la madre universal, la gran causa o sistema de causas que revelan los fenómenos. Si tomamos la palabra "naturaleza" en este sentido, podremos decir que, más que cualquier otro hombre, Lucrecio ha sido el poeta de la naturaleza. Como se trata de un antiguo, no es, naturalmente, un poeta del paisaje. Profundiza más; es un poeta de la fuente del paisaje, un poeta de la materia. Un poeta del paisaje puede intentar sugerir, mediante palabras bien elegidas, las sensaciones de luz, movimiento y forma que la naturaleza despierta en nosotros, pero en su intento encontrará la insuperable dificultad que hace ya mucho tiempo advertía Lessing a los poetas: la ineptitud del lenguaje para interpretar lo que es espacial y material; su capacidad para traducir solamente lo que, como el lenguaje mismo, es incorpóreo y flúido —acción, sentimiento y pensamiento.

En efecto, es notable que los poetas que están fascinados por los sentidos puros e intentan escribir poemas sobre ellos no sean llamados impresionistas, sino simbolistas, pues al procurar expresar alguna sensación absoluta, expresan más bien el campo de asociación en que radica tal sensación o las emociones y vagos pensamientos que caprichosamente lo atraviesan. Se convierten —acaso contra su propia volun-

tad— en poetas psicológicos, en campaneros de campanas mentales, en oyentes de las accidentales armonías de la conciencia. Por eso los llamamos simbolistas, adscribiendo tal vez a este término alguna sombra de menosprecio, como si fueran simbolistas de una especie vacía, supersutil o fatua. Pues esos poetas juegan con las cosas de un modo exuberante, haciendo de ellas símbolos de sus pensamientos en vez de enmendar sus pensamientos de manera inteligible para convertirlos en símbolos de las cosas.

Un poeta podría ser simbolista en otro sentido en el caso de que desmenuzara la naturaleza, el objeto sugerido al espíritu por el lenguaje, y retrocediera a los elementos del paisaje, no con el fin de asociar perezosamente esas impresiones, sino para formar a base de ellas una naturaleza diferente, un mundo mejor que el que revelan a la razón. Los elementos del paisaje, elegidos, subrayados y combinados nuevamente, serían entonces símbolos del mundo ideal que estaban destinados a sugerir, símbolos de la vida ideal que podría llevarse en tal paraíso. Shelley es en este mismo sentido un poeta simbólico del paisaje. Como Francis Thompson ha dicho, la naturaleza era para Shelley una tienda de juguetes. Su fantasía tomaba los materiales del paisaje y los urdía hasta formar con ellos un mundo sutilísimo, una brillante morada etérea para espíritus irresponsables recién nacidos. Shelley era el músico del lenguaje. Describía sus sugestiones no realizadas; transformaba las cosas vistas en cosas que le hubiera gustado ver. En esta idealización le guiaba el espíritu, las inclinaciones de su salvaje y exquisita imaginación. A veces se figuraba que los toscos paisajes de la tierra eran también la obra de alguna fuerza semiespiritual, de alguna potencia que soñaba sin cesar. En este sentido, el paisaje terrenal le parecía el símbolo del espíritu de la tierra, del mismo modo que los paisajes cristalinos iluminados por las estrellas que describe en sus versos, con sus flores melan-

cólicas, eran símbolos en los que se expresaba su propio espíritu febril, imágenes en las que reposaba su pasión.

Podemos encontrar otra clase de poesía del paisaje en Wordsworth, a quien corresponde tal vez el título de poeta de la naturaleza. Para Wordsworth, el paisaje es una influencia. Lo que expresa más allá de los rasgos pictóricos de que es capaz el lenguaje es la inspiración moral que le aporta la escena. Esta inspiración moral no procede en absoluto de los procesos reales de la naturaleza que todo paisaje manifiesta en algún aspecto y por un momento. Tal habría sido el método de Lucrecio. Éste hubiera pasado imaginativamente del paisaje a las fuentes del paisaje; hubiera descubierto la poesía de la materia, no la del espíritu. Wordsworth, por el contrario, trata de asuntos humanos incidentales. No es un poeta de la génesis, de la evolución, de la fuerza natural en sus innumerables manifestaciones. Sólo un aspecto del proceso cósmico atrae su interés o afecta su alma: el fortalecimiento o purificación de las intenciones humanas mediante las influencias del paisaje. Estas influencias son muy reales, pues de la misma manera que el alimento o el vino mantienen los latidos del corazón animal o los aceleran, los grandes espacios de un cielo sereno, las montañas, las cañadas, las solitarias cascadas dilatan el pecho, disipan las obsesiones que torturan la cotidiana existencia del hombre y, aun siendo menos contemplativo y menos virtuoso que Wordsworth, le convierten durante unos momentos en amigo de todas las cosas y de sí mismo.

Sin embargo, estas influencias son vagas y, en su mayor parte, efímeras. Wordsworth no las habría experimentado tan distinta y constantemente si no hubiese encontrado otro lazo entre el paisaje y el sentimiento moral. Tal lazo existe. El paisaje es el escenario de la vida humana. Cada lugar y cada momento se hallan asociados a la forma de existencia que corresponde a los hombres en aquel medio. Para la

época de Wordsworth y para su país, el paisaje carecía raramente de figuras. Por lo menos, alguna traza visible del hombre guiaba al poeta y daba acceso a su meditación moral. La vida campestre no era para Wordsworth menos estimada que el paisaje mismo. Acompañaba a todos los cuadros, y mientras la marcha de las cosas, tal como Lucrecio la concebía, no estaba presente en la imaginación de Wordsworth, las revoluciones de la sociedad —por ejemplo, la Revolución francesa— estaban constantemente en sus pensamientos. En tanto que poeta de la vida humana, Wordsworth era verdaderamente un poeta de la naturaleza. Pero en tanto que poeta del paisaje, era fundamentalmente un poeta de la vida humana o meramente de su personal experiencia. Cuando hablaba de la naturaleza, por lo general moralizaba y estaba completamente sometido a la falacia patética. Pero cuando hablaba del hombre o de sí mismo, descifraba una parte de la naturaleza, el recto corazón humano, estudiado en su verdad.

Lucrecio, un poeta de la naturaleza universal, estudiaba la verdad de todas las cosas. Aun la vida moral, sentida por él de modo más estrecho y frío que Wordsworth, era entonces mejor comprendida y mejor cantada, pues era contemplada en su aspecto natural. Es un error de los idealistas desfigurar el idealismo, porque no lo consideran como una parte del mundo. El idealismo *es* una parte del mundo, una parte pequeña y subordinada. Es una parte pequeña y subordinada inclusive en la vida de los hombres. Este hecho no es una objeción al idealismo tomado como energía moral, como facultad de idealización y como hábito de vivir en presencia familiar de una imagen que representa lo mejor de todas las cosas. Pero es la ruina del idealismo concebido como único panorama del poder universal y central existente en el mundo. Por este motivo, Lucrecio, que ve la vida humana y el idealismo humano en su puesto natural, posee

una concepción más sana y madura acerca de ambos que la de Wordsworth, a pesar de su mayor refinamiento. Para el poeta latino, la naturaleza es realmente naturaleza. La ama y la teme tal como merece ser amada y temida por sus criaturas. Tanto si es viento tempestuoso, torrente violento, cordero que bala, magia del amor o genio que realiza sus propósitos, como si se trata de una guerra, de una peste, Lucrecio lo ve todo en sus causas y en su total proceso. Un hálito de la pródiga creación, una férrea ley de los cambios atraviesa el conjunto, vinculando todas las cosas en sus íntimos elementos y en su último fin. Aquí se halla el rasgo capital de la naturaleza, de su grandeza y eternidad. Aquí se encuentra el verdadero eco de la vida de la materia.

Cualquier amplia descripción de la naturaleza y del destino, siempre que se crea en ella, debe despertar emoción e inspirar en un espíritu meditativo y vívido la poesía. Pues ¿qué es la poesía sino emoción, fijación y coloración de los objetos de que brota? El sublime poema de Lucrecio, al exponer la menos poética de las filosofías, prueba este punto fuera de toda duda. Más aún, Lucrecio estaba lejos de agotar la inspiración que un poeta podía extraer del materialismo. En la filosofía de Epicuro, que no tenía sino un débil apoyo en el materialismo, había dos aspectos que Lucrecio no acogió y que son naturalmente ricos en poesía: el de la piedad y el de la amistad. Es habitual y, en cierto sentido, legítimo, hablar de los epicúreos para calificarlos de ateos, por cuanto negaban la providencia y el gobierno de Dios sobre este mundo. Sin embargo, admitían la existencia de dioses que vivían en tranquilos espacios situados entre los remolinos celestiales que constituyen los distintos universos. Atribuían a estos dioses la forma humana y la vida serena a que Epicuro aspiraba. El propio Epicuro era tan sincero en esta creencia y estaba tan influído por ella, que acostumbraba frecuentar los templos, celebrar las fiestas

dedicadas a los dioses y frecuentemente pasar largas horas ante sus imágenes en actitud de contemplación y plegaria.

En esto como en tantas otras cosas, Epicuro llevaba a su conclusión lógica la naturaleza racional y reformadora del helenismo. En la religión griega había, como en todas las demás religiones, un último fondo de superstición vulgar. Sobrevivencias y renacimiento de la adoración totémica, tabús, magia, tráficos rituales y retórica objetivada pueden encontrarse en ella hasta el final. Con todo, si consideramos en la religión griega su tendencia característica y lo que la hizo tan distintamente griega, veremos que fué su idealidad sin precedentes, su desinterés y su esteticismo. Para el griego, en tanto que era griego, la religión era una aspiración a vivir como los dioses, invocando su compañía, recitando su historia, sintiendo brillar la luz de sus espléndidas prerrogativas y colocándolos constantemente ante los ojos en forma de hermosas y muy humanas estatuas. Este simpático interés por los inmortales substituyó en la mente griega típica cualquier vívida esperanza en la inmortalidad humana. Acaso hizo que tal esperanza pareciera superflua e inapropiada. La mortalidad pertenecía al hombre, como la inmortalidad pertenecía a los dioses, y una era el complemento de la otra. Imagínese un poeta que, a la libertad y simplicidad de Homero, hubiera agregado el más reverente idealismo de una época posterior. ¡Qué inagotable reserva de poesía habría encontrado en esta concepción de los inmortales que llevan una vida humana sin sus sórdidas contrariedades y limitaciones, eternamente jóvenes, sinceros y diferentes de todos los demás!

En Platón pueden encontrarse rasgos de tal poesía, mitos que describen las sugestiones ideales de la vida humana. A veces los pinta de un modo vago y pálido, y los llama ideas, pero a veces les da forma divina o los incorpora a detalladas construcciones imaginarias como las que se encuentran en la

República. Este hábito platónico podía haber sido proseguido por algún poeta más franco y menos reaccionario a medida que los años convertían su vino en vinagre. Pero el mundo entero se estaba volviendo agrio. La imaginación decaía o se desviaba de la corriente griega para entrar en la hebrea. Sin embargo, los himnos de los poetas modernos en honor de los dioses antiguos y los imborrables ecos de la mitología clásica en nuestra literatura, muestran cuán fácil habría sido para los mismos antiguos de la última época, en el caso de que se lo hubieran propuesto, hacer poesía inmortal a base de sus agonizantes supersticiones. Las negaciones de Epicuro no excluyen este uso ideal de la religión. Por el contrario, al excluir todos sus demás usos —el comercial, el pseudocientífico y el egoísta— dejan sólo en pie su aspecto moral interpretativo, al alcance del poeta, si algún poeta pudiera ser suficientemente puro y fértil para alcanzarlo y expresarlo. El paganismo racionalizado hubiera podido tener su Dante, un Dante que hubiera sido discípulo, no de Virgilio y de Santo Tomás de Aquino, sino de Homero y de Platón. Lucrecio era demasiado amante de la exactitud, demasiado positivista y porfiado para tan delicada tarea. Era un romano. Aunque había en su filosofía espacio para la mitología moral y para la piedad ideal, no formaban parte de su poesía.

Lo que podía haber proporcionado el otro tema desatendido, la amistad, podemos verlo en el tono de otro epicúreo, el poeta Horacio. La amistad era altamente honrada en todos los antiguos Estados, y la filosofía epicúrea, al eliminar tantas tradicionales formas de sentimiento, no podía hacer otra cosa que intensificar la importancia dada a la misma. Enseñaba a los hombres que eran un accidente en el universo, que eran compañeros sin rumbo flotando en la misma balsa, sin ningún destino que no fuera común a todos y sin poder recibir auxilio excepto el que se proporcionaran mutua-

mente. Lucrecio habla en un pasaje al que me he referido ya [1]) de la esperanza de la dulce amistad que le sostiene en sus trabajos, y en otro lugar [2]) repite el idilio epicúreo acerca de la reunión de los amigos sobre la verde hierba y al lado de un ondulante arroyo. Pero la palabra "juntos" es todo lo que nos permite observar lo que debe constituir el principal ingrediente en tal felicidad rural.

Horacio, habitualmente mucho más superficial que Lucrecio, es aquí menos precipitado. No solamente insiste con más frecuencia en el tema de la amistad, sino que todo su espíritu y todo su carácter respiran amistad y buen acuerdo. En el encanto y artificio de sus versos hay una especie de alegría confidencial revelada al probar junto a los pocos amigos el sabor, dulce o picante, de las cosas humanas. Ser breve y dulcemente irónico significa dar por sentada la inteligencia mutua, y dar por sentada la inteligencia mutua quiere decir creer en la amistad. En Lucrecio, en cambio, el fervor es más poderoso que la simpatía, y el desdén más fuerte que el buen humor. Acaso sería pedir demasiado de su inflexible fervor que lo mitigara un poco de vez en cuando y nos mostrara con algún detalle cuáles pueden ser los placeres de la vida en los que no intervengan ni la preocupación ni el temor. Si era imposible para él no estar siempre serio y con austero semblante, podía por lo menos haber observado la melancolía de la amistad, pues la amistad, cuando la naturaleza ha aislado a las mentes y ha hecho

1) Véanse los versos antes citados: I, 24, 28-30, 41-43, 140-44.

2) LUCRECIO, II. 29-33:

Inter se prostrati in gramine molli
Propter aquae rivum, sub ramis arboris altae,
Non magnis opibus iucunde corpora curant:
Praesertim cum tempestas arridet, et anni
Temra coponspergunt viridantis floribus herbas 5).

mortales a los cuerpos, es también rica en melancolía. Esto podemos encontrarlo de nuevo en Horacio, quien una o dos veces hace que brote del corazón de esta flor ese "algo amargo" cuando siente una vaga necesidad de que la saciedad sobreviva, y anhela perversamente lo imposible [1]). ¡Pobres epicúreos cuando no han podido aprender, como su maestro, a ser santos!

El materialismo decadente de Epicuro ha podido producir un poeta, pero el materialismo de nuestros días puede encontrar muchos otros temas poéticos dignos de ser insertados en su sistema. Al cuadro que bosqueja Lucrecio sobre la civilización primitiva podemos agregar la historia entera de la humanidad. Para un materialismo consecuente y vigoroso, todos los dramas personales y nacionales, junto con las bellezas de todas las artes, no son menos naturales e interesantes que las flores o los animales. El fasto moral de este mundo, científicamente estudiado, se halla maravillosamente dispuesto para reforzar y refinar la filosofía de la abstención sugerida a Epicuro por el flujo de las cosas materiales y por las ilusiones de la pasión vulgar. Lucrecio estudia la superstición, pero sólo como enemigo, en tanto que el poeta naturalista no debería ser enemigo de nada. Su mala voluntad le encubre la mitad del objeto, su más hermosa mitad, y nos hace desconfiar de la visión de la inferior mitad de que se proclama sabedor. Vista en su totalidad y rodeada de todos los demás productos de la imaginación humana, la superstición no es sólo conmovedora por sí misma, no es sólo un tema capital de la tragedia y de la comedia, sino que refuerza el modo materialista de pensar

[1]) HORACIO, *Odas*, IV, 1:

Iam nec spes animi credula mutui . . .
Sed cur, heu! Ligurine, cur
Manat rara meas lacrima per genas? [6]).

y muestra que puede ser extendido a las más complejas y emocionales esferas de la existencia. Al mismo tiempo, un naturalismo imparcialmente ampliado a los hechos morales significa indisputablemente una lección de tolerancia, de escepticismo y de independencia que, sin contradecir los principios epicúreos, ampliaría y transformaría considerablemente sus sentimientos. La historia habría revelado al poeta epicúreo una nueva dimensión de la naturaleza y un más variado espectáculo de locura. Su imaginación se habría enriquecido y sus máximas se habrían fortalecido.

Las emociones que Lucrecio asoció con sus átomos y su vacío, con sus negaciones religiosas y sus abstenciones frente a la acción, son emociones necesariamente implicadas en la vida. Existen en todos los casos, aunque no necesariamente asociadas con las doctrinas mediante las cuales el poeta intentaba aclararlas. Se mantendrá su vigencia, cualquiera que sea el mecanismo con el que substituyamos el expuesto por Lucrecio, siempre que seamos serios y no intentemos huir de los hechos en vez de explicarlos. Si las ideas incorporadas a una filosofía representan un amplio examen de los hechos y un sentimiento maduro en presencia de ellos, todas las nuevas ideas adoptadas en substitución de las anteriores tendrán que adquirir los mismos valores, de modo que nada cambiará moralmente excepto el lenguaje o la eufonía del entendimiento.

Desde luego, una teoría sobre el mundo debe ser verdadera y las demás falsas, por lo menos si las categorías de cualquier teoría son aplicables a la realidad. Pero la teoría verdadera, lo mismo que la falsa, reside en la imaginación, y la verdad que el poeta aprehende es su verdad con respecto a la vida. Si no hay átomos, habrá por lo menos caracteres de la naturaleza, o leyes de la evolución, o dialéctica del progreso, o decretos de la providencia, o intrusiones del azar, y ante esos poderes igualmente externos e infundados

deberemos inclinarnos como Lucrecio se inclinó frente a sus átomos. Será siempre importante e inevitable reconocer *algo* externo, algo que nos engendra o rodea, y acaso la única diferencia existente entre el materialismo y otros sistemas en este respecto sea que el materialismo ha estudiado, más escrupulosamente que los demás, los pormenores y el método de nuestra dependencia.

De modo similar, aunque Lucrecio estuviera equivocado y el alma fuera inmortal, sus intereses y posesiones cambiarían constantemente. Si nuestra alma no es mortal, lo son nuestras vidas, y el sentimiento que hace reconciliarse a Lucrecio con la muerte es más necesario si tenemos que enfrentarnos con muchas muertes, que si sólo tenemos que afrontar una. De la pérdida gradual de lo que hemos sido y de lo que somos dice Emerson:

Esta pérdida es agonía cierta
Es el orgulloso acercarse a la muerte
Es la lenta pero segura reclinación del hombre
Que estrella tras estrella abandona su mundo

La máxima de Lucrecio según la cual nada surge si no es mediante la muerte de otra cosa, está todavía de acuerdo con nuestra inmortalidad precaria. Y su arte de aceptar e inclusive de saborear lo que nos deparan las condiciones de nuestra existencia, tiene también una aplicación perenne. Dante, el poeta de la fe, nos dirá que debemos encontrar nuestra paz en la conformidad con la voluntad que nos otorga nuestro limitado ser. Goethe, el poeta de la experiencia romántica, nos dirá que debemos renunciar, renunciar perpetuamente. Así, la sabiduría reviste las mismas verdades morales en muchas parábolas cósmicas. Las doctrinas de los filósofos discrepan entre sí cuando son literales y

arbitrarias, cuando son meras conjeturas sobre lo desconocido, pero concuerdan o se completan cuando son expresivas o simbólicas, cuando son pensamientos que la experiencia arranca del corazón de los poetas. Todas las filosofías son entonces maneras distintas de encontrar y de fijar el mismo flujo de imágenes, las mismas vicisitudes del bien y del mal que todas las generaciones experimentarán mientras el hombre sea hombre.

D A N T E

III

DANTE

En el *Fedón*, de Platón, hay un pasaje incidental de grandísimo interés para el historiador. En este pasaje se anuncia y se define exactamente toda la transición de la antigüedad a la edad media, del naturalismo al sobrenaturalismo, de Lucrecio a Dante. Encerrado en la cárcel, Sócrates habla por última vez con sus discípulos. El tema general de la discusión es la inmortalidad, pero en una pausa dentro de sus argumentaciones, Sócrates dice: "En mi juventud... oí leer a alguien en un libro, cuyo autor dijo era Anaxágoras, que la razón es la causa y la norma de todas las cosas. Me encantó esta noción, que me pareció enteramente admirable, de suerte que me dije: Si la razón es la que ha dispuesto todas las cosas, las habrá dispuesto del mejor modo y habrá puesto cada cosa particular en el mejor lugar, quedando convencido de que si alguien deseaba encontrar la causa de la generación, de la destrucción o de la existencia de cualquier cosa, debía encontrarla en... lo que era mejor para ella... Me alegré de haber encontrado en Anaxágoras un maestro que me explicaba, de acuerdo con mis deseos, las causas de la existencia, e imaginé que después de haberme dicho si la tierra es plana o redonda, procedería a... mostrarme la naturaleza de lo mejor y a

demostrarme por qué es mejor. Y esperaba que si me dijera que la tierra está en el centro (del universo), me explicaría que esta posición es la mejor, de manera que quedaría satisfecho con la explicación dada y no necesitaría ninguna otra clase de causa... Pues no podía imaginar que después de haber señalado la razón como norma de todas las cosas, me diera otra explicación de su existencia excepto la de que era lo mejor... No habría vendido por nada estas esperanzas, por lo que cogí esos libros y los leí tan pronto como me fué posible en mi anhelo de conocer lo mejor y lo peor.

¡Qué esperanzas me había forjado y cuán penosa fué la desilusión que experimenté! A medida que leía encontraba que dicho filósofo abandonaba la razón o cualquier otro principio de orden y recurría en vez de ello al aire, al éter, al agua y a otras cosas absurdas... Así, uno imagina un torbellino que rodea a la tierra, la cual supone fija en el centro; otro considera que es una especie de disco sustentado por el aire. Pero ninguno de ellos hace en absoluto referencia al poder que ha dispuesto las cosas como deben ser para que sean lo mejor, y en vez de encontrar en ello una fuerza superior, esperan más bien descubrir otro Atlas del mundo más fuerte, eterno y rico que el bien. Del poder que tiene el bien de abarcar y ligar todas las cosas nada dicen, y, con todo, éste es el principio que estaría dispuesto a admitir si alguien quisiera enseñármelo" [1]).

Tenemos aquí el programa de una nueva filosofía. Las cosas deben ser comprendidas por sus usos o finalidades, no por sus elementos o antecedentes, lo mismo que el hecho de que Sócrates esté en su cárcel, cuando podía haber escapado a Euboea, hay que comprenderlo por su lealtad a su noción de lo que es mejor, de su deber para consigo mismo y para

[1]) PLATÓN, *Fedón*, 97b-99c.

su patria, y no por la composición de sus huesos y músculos. Las razones que damos para explicar nuestras acciones, los motivos que incitan a una asamblea pública a decretar una orden determinada son los mismos que han de darse para explicar el orden de la naturaleza. El mundo es obra de la razón. Debe ser interpretado como interpretamos las acciones de un hombre: por sus motivos. Y estos motivos deben ser conjeturados, no mediante una fantástica mitología dramática, tal como la inventaron los antiguos poetas, sino por un estudio concienzudo de lo mejor y de lo peor en la conducta de nuestras propias vidas. Por ejemplo: según Platón, la ocupación más elevada es el estudio de la filosofía, pero esto no sería posible para el hombre si, como un animal de pasto, tuviera que alimentarse continuamente con la nariz pegada al suelo. Ahora bien, para evitar la necesidad de estar comiendo continuamente, son muy útiles los intestinos largos; por lo tanto, la causa de los intestinos largos es el estudio de la filosofía. Más aún, los ojos, la nariz y la boca se hallan en la cara, porque (dice Platón) la cara es el lado más noble —como si la parte posterior no hubiese sido el lado más noble (y el lado frontal) en el caso de que los ojos, la nariz y la boca hubieran estado allí. Este método es el que Molière ridiculiza en *Le Malade Imaginaire* cuando el coro canta que el opio hace dormir a la gente porque posee una virtud dormitiva, cuya naturaleza consiste en adormecer los sentidos.

Todo esto es física bastante ridícula, pero Platón sabía —aunque a veces lo olvidara— que su física era caprichosa. Lo que nos importa recordar ahora es más bien que bajo esta física pueril o metafórica hay una sincera moralidad. Después de todo, el opio se *usa* como narcótico, sin que importe por qué, desde el punto de vista físico, lo es. El *uso* del cuerpo *es* el espíritu, cualquiera que sea el origen del cuerpo. Y parece dignificar y vindicar estos usos decir que

son las "causas" de los órganos que los hacen posibles. Lo que es cierto de los órganos o sustancias particulares lo es también de todo el armazón de la naturaleza. Su *uso* o utilidad consiste en servir el bien, en hacer posibles la vida, la felicidad y la virtud. Por lo tanto, hablando en parábolas, Platón dice con toda su escuela: el descubrimiento del verdadero principio de la acción es el descubrimiento de la fuerza que gobierna el universo. La evocación en un momento de arrebato de la esencia de un bien supremo significa la comprensión de por qué las esferas dan vueltas, de por qué la tierra es fértil y de por qué la humanidad sufre y existe. La observación debe ceder a la dialéctica; el arte político debe ceder al anhelo.

Se necesitaron muchos siglos para que tal revolución se efectuara. Platón tenía un genio profético y apartaba su vista de lo que era (pues era un griego) para dirigirla a lo que iba a ser la humanidad en el próximo ciclo de la civilización. En Dante, la revolución es completa, no sólo de un modo meramente intelectual (pues había sido completada intelectualmente, mucho tiempo antes, por los neoplatónicos y por los Padres de la Iglesia), sino también de un modo completamente moral y poético, pues todos los hábitos de la mente y todas las sanciones de la vida pública habían sido ya asimiladas a ella. Había habido tiempo suficiente para volver a interpretar todas las cosas, suprimiendo los esquemas naturales y sustituyéndolos por esquemas morales. La naturaleza era una mezcla de designios ideales y de materia inerte. La vida era un conflicto entre el pecado y la gracia. El medio circundante era un campo de batalla entre las huestes de ángeles y las legiones de demonios. Lo mejor y lo peor se convirtieron efectivamente, como Sócrates deseaba, en los únicos principios del entendimiento.

Convertida en socrática, la parte pensante de la humanidad dedicó desde entonces todas sus energías a la definición

del bien y del mal en todos sus grados y en su última esencia, tarea que Dante llevó a perfecta conclusión. Tan fervorosa y exclusivamente se especuló acerca de las distinciones morales, que éstas llegaron a contemplarse en formas casi visibles, como Platón había contemplado sus ideas. Las expresiones de su filosofía moral se materializaron en objetos existentes y en potencias. El sumo bien —que en Platón es todavía principalmente un ideal político, el objetivo de la política y del arte— se convirtió en Dios, en el creador del mundo. Los diversos estadios o elementos de la perfección fueron personas en el seno de la divinidad, o inteligencias angélicas, demonios alados o tipos inferiores del alma animal. El mal fué identificado con la materia. Las diversas fases de la imperfección se atribuyeron al carácter tosco de los cuerpos, que oprimían y apagaban la centella divina que los animaba. Pero esta centella podía libertarse, en cuyo caso ascendería de nuevo hacia el fuego originario, y un alma sería salvada.

Esta filosofía no era una seria descripción de la naturaleza o de la evolución, pero era un juicio serio sobre ellas. Se había distinguido entre lo bueno, lo mejor y lo óptimo; por vez primera se había hablado y se había creído en un mítico enjambre de potencias que simbolizaban estos grados de excelencia. Cuando otra persona lo inventa, el mito puede pasar por historia, y cuando la persona que lo inventa es un Platón y ha vivido hace muchos años puede pasar por revelación. De esta manera, los valores morales llegaron a ser considerados como fuerzas actuantes en la naturaleza. Pero si actuaban en la naturaleza, que era una mezcla de materia mala y de forma perfecta, debían existir exteriormente, pues el ideal de la excelencia nos llama desde lejos; es lo que anhelamos y no somos. Según ello, las fuerzas que influían o actuaban en la naturaleza eran virtudes sobrenaturales, fuerzas dominantes y potencias. Cada cosa na-

tural tenía su íncubo sobrenatural, un ángel guardián o un demonio que la poseía. Lo sobrenatural —esto es, algo moral o ideal considerado como un poder y como una existencia— rodeaba a los hombres por todas partes. Todas las cosas del mundo eran así un efecto de algo que estaba más allá del mundo; todas las cosas de la vida eran un paso hacia algo superior a la vida.

El cristianismo se adaptó fácilmente a este sistema. Lo enriqueció al agregar a la cosmología simbólica la historia milagrosa. Los platónicos habían concebido un cosmos en el que había seres superiores e inferiores, dispuestos en círculos concéntricos alrededor de la masa vil, pero cardinal de la tierra. Los cristianos aportaron una acción dramática para la cual tal escenario parecía admirablemente adaptado, una historia en la que toda la raza humana o el alma particular pasaban sucesivamente a través de esos tablados superiores e inferiores. Había habido una caída y podía haber una salvación. Esta concepción del desprendimiento del bien y de su nueva ascensión hacia él, era en cierto sentido platónica. Según los platónicos, el bien derrama eternamente, lo mismo que la luz, su influencia vital, y recibe (inadvertidamente y sin que aumente su excelencia) rayos reflejos que en forma de amor y pensamiento revierten sobre él desde los confines del universo. Pero de acuerdo con los platónicos, esta radiación de la vida y esta reabsorción de la misma son perpetuas. El doble movimiento es eterno. La historia del mundo es monótona o, mejor dicho, el mundo no posee una historia significativa, sino únicamente un movimiento análogo al de una fuente que mana sin cesar y para siempre, o parecido al de la circulación del agua de la lluvia que cae de las nubes y se eleva nuevamente hacia ellas en forma de vapor. Esta caída o emanación del mundo a partir de la divinidad es para los platónicos el origen del mal, el cual consiste meramente en finitud, materialidad o

alteridad de Dios. Si algo ha de existir al lado de Dios, tiene que ser imperfecto; el conflicto y la inestabilidad son esenciales a la finitud y a la existencia. Por otro lado, la salvación radica en la aspiración de la criatura a quedar nuevamente absorbida por el hontanar de donde procede, aspiración que se expresa en diversos tipos del ser, asentados en lo eterno —tipos que nos conducen, como los peldaños de un templo, al inefable bien que se dibuja en la cumbre.

En el sistema cristiano, esa circulación cósmica se convirtió solamente en una figura o en un símbolo que expresaba la verdadera creación, la verdadera caída y la verdadera salvación —episodios reales de un drama histórico que sólo una vez ocurre. El mundo material era así sólo un tablado, un escenario, expresamente dispuesto para la representación. Y esta representación era la historia de la humanidad, especialmente la historia de Israel y de la Iglesia. Los personajes y los acontecimientos de esta historia tenían un alcance filosófico, pues cada uno de ellos desempeñaba cierto papel en un plan providencial. Cada uno de ellos representaba en un sentido particular la creación, el pecado y la salvación.

Los judíos no habían sentido jamás desconsuelo por su existencia material. Inclusive esperaban seguir siendo materiales en el otro mundo, siendo su inmortalidad una resurrección de la carne. No les parecía plausible que la admirable estructura de las cosas no fuera sino un eco débil, turbio e indeliberado del bien. Por el contrario, pensaban que este mundo es intrínsecamente tan bueno, que tenían la seguridad de que Dios lo había creado expresamente, no siendo, pues, como los platónicos creían, un inconsciente efluvio de su poder. Su asombro ante el poder e ingenio de la divinidad alcanzaba el punto máximo cuando pensaban en Ella como astuta inventora de la naturaleza y de los hombres. Sin embargo, la obra parecía mostrar ciertas imperfecciones.

En realidad, su excelencia moral era más bien potencial que actual; era más bien una indicación de lo que podía ser que un hecho consumado. Y así, pues, para explicar los inesperados defectos en una creación que era, a su entender, esencialmente buena, refirieron al comienzo de las cosas una experiencia que poseían diariamente, es decir, la experiencia de que el mal procede de la mala conducta.

Los judíos eran asiduos vigilantes de la fortuna y de sus vicisitudes. Las profesiones de los hombres constituían su constante meditación, y no hace falta mucha atención para advertir que la frivolidad, la indiferencia, la bellaquería y la corrupción no contribuyen al bienestar en este mundo. Y lo mismo que otros pueblos faltos de recursos, los judíos tenían una patética admiración por la seguridad y la abundancia. ¡Cuán poco han debido de conocer estas cosas para pensar en ellas tan arrobada y poéticamente! No sólo su prudencia personal, sino también su celo corporativo y religioso les hizo aborrecer esa mala conducta que frustra la prosperidad. No era sólo mera locura, sino perversidad y abominación de la desolación. Teniendo siempre presentes las normas de la conducta, edificaron la teoría de que todo sufrimiento, y aun la misma muerte, no son sino las consecuencias del pecado. Finalmente, llegaron hasta a atribuir el mal en toda la creación al pecado casual de un primer hombre y a su mancha transmitida a sus descendientes, pasando así por encima del sufrimiento y de la muerte de todas las criaturas no humanas con una indiferencia que hubiera sorprendido a los propios hindús.

Según la concepción hebraica, la imperfección de las cosas es debida a accidentes experimentados en su funcionamiento, y no, como en la doctrina platónica, a su esencial separación de su fuente y de su finalidad. De acuerdo con ello, la salvación debe venir en virtud de cierto acto espe-

cial, como la encarnación o muerte de Cristo. Los judíos concibieron justamente la salvación como una restauración de su existencia y grandeza nacionales, restauración que debía ser producida por la paciencia y fidelidad del elegido y mediante tremendos milagros acaecidos para recompensar sus virtudes.

Su concepción de la caída y de la redención era, pues, histórica. Y esto constituía una gran ventaja para un hombre de imaginación que heredara su sistema, pues los personajes y los milagros que figuran en sus sagradas historias le proporcionaban un tema rico para desarrollar la fantasía y para la representación artística. Los patriarcas a partir de Adán, los reyes y profetas, la creación, el Edén, el diluvio, la salida de Egipto, los truenos y la ley del Sinaí, el templo, el exilio —todo esto y otras muchas más cosas que contiene la Biblia— constituía un rico acopio, una tradición familiar viviente en la Iglesia de que Dante podía echar mano, como así lo hizo también en lo que se refiere a la tradición clásica paralela igualmente heredada. Para otorgar a todos esos personajes e incidentes bíblicos una dignidad filosófica, sólo tenía que adaptarlos, como habían ya hecho los Padres de la Iglesia, a la cosmología neoplatónica, o, como estaban haciendo los Doctores de su propia época, a la ética aristotélica.

Así interpretada, la historia sagrada adquiría para el filósofo una nueva importancia, además de la que había parecido tener para Israel en el exilio o para el alma cristiana consciente del pecado. Cada episodio se convirtió en el símbolo de algún estado moral o de algún principio moral. Cada predicador de la cristiandad, al repetir su homilía sobre el Evangelio del día, era invitado a edificar un armazón de interpretaciones espirituales sobre el sentido literal de la narración que, sin embargo, tenía siempre que mantener y

conservar como fundamento para los demás [1]). En un mundo hecho por Dios para mostrar su gloria, las cosas y los acontecimientos, aunque reales, deben ser también simbólicos, pues hay tras ellos una intención determinada. La creación, el diluvio, la encarnación, la crucifixión y la resurrección de Cristo, la venida del Espíritu Santo con lenguas de fuego y el don de lenguas eran hechos históricos. La Iglesia era la heredera del pueblo elegido; era una institución histórica y política con un destino en este mundo del cual debían participar y para el cual tenían que luchar todos sus hijos. Al mismo tiempo, todos estos hechos eran misterios y sacramentos para el alma privada; eran cauces para las mismas gracias morales que estaban incorporadas en el orden de las esferas celestiales y en los tipos de la vida moral sobre la tierra. Así, la tradición hebrea introdujo en el espíritu de Dante la conciencia de una historia providencial, de una gran misión terrena —transmitida de una generación a otra— y de una gran esperanza. La tradición griega le ofreció la filosofía natural y moral. La unión de estos elementos había constituído el cuerpo de la teología cristiana.

Aunque esta teología fué la guía para la imaginación de Dante y su tema general, no representaba su único interés. Dante introdujo en el armazón de la teología ortodoxa, teorías y visiones propias, fundiéndolo todo en una unidad moral y en un entusiasmo poético. La fusión era perfecta entre los elementos personales y los tradicionales. Vertió en el crisol política y amor, los cuales perdieron también sus impurezas y se refinaron dentro de una religión filosófica. La teología se convirtió para él en un guardián del patrio-

1) *"Est pro fundamento tenenda veritas historiae et desuper spirituales expositiones fabricandae"*. Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae, I*, quest. 102, conclusio 7).

tismo y, en un sentido extrañamente literal, en el ángel del amor.

La teoría política de Dante es sublime y muy original. Sus inconvenientes radican únicamente en su extremada idealidad, lo cual la hace inaplicable y ha sido la causa de que fuera menos estudiada de lo que merece.

El país de un hombre, en el sentido moderno del vocablo, es algo que nació ayer, que modifica constantemente sus límites y sus ideales; es algo que no puede perdurar eternamente. Es el producto de accidentes geográficos e históricos. Las diversidades entre nuestras diferentes naciones son irracionales. Cada una de ellas tiene el mismo derecho —o necesita tener el mismo derecho— a sus peculiaridades. Un hombre que sea justo y razonable debe hoy día, en la medida en que se lo permita su imaginación, participar del patriotismo de los rivales y enemigos de su país —un patriotismo tan inevitable y conmovedor como el suyo: Como la nacionalidad es un accidente irracional, lo mismo que el sexo o el carácter orgánico, la lealtad de un hombre hacia su país debe ser condicional, por lo menos si es un filósofo. Su patriotismo tiene que subordinarse a la lealtad racional a cosas como la humanidad y la justicia.

Muy distinta era la situación en el caso de Dante. Para él, el amor al propio país podía ser algo absoluto y, al mismo tiempo, algo razonable, premeditado y virtuoso. Lo que Dante encontró exigiéndole lealtad fué un cuerpo político casi ideal, providencial y universal. Este cuerpo político tenía, como el águila heráldica, dos cabezas: el Emperador y el Papa. Ambos eran de derecho potencias universales; ambos debían tener su sede en Roma y ambos tenían que gobernar con la misma finalidad, si bien con distintos medios y en distintas esferas. El Papa tenía que vigilar la fe y la disciplina de la Iglesia. Debía atestiguar ante todos los países y en todas las épocas que la vida en la tierra era me-

ramente un preludio de la existencia futura y tenía que ser una preparación para ella. El Emperador, por otro lado, debía mantener en todas partes la paz y la justicia, dejando a las ciudades libres o a los príncipes el gobierno de los asuntos locales. Estos dos poderes habían sido establecidos por Dios mediante especiales milagros y misiones. Un evidente designio providencial, que culminaba en ellos, atravesaba toda la historia.

Según ello, engañar o defraudar esos derechos divinos, así como confundirlos, era un pecado capital. Los males sufridos por la sociedad eran la consecuencia de tales transgresiones. El Papa había adquirido un poder temporal ajeno a su misión puramente espiritual. Además, se había convertido en instrumento del Rey de Francia, que estaba (cosa que no debería hacer ningún Rey) en guerra con el Emperador y en rebeldía contra la suprema autoridad imperial. En realidad, el Papa había abandonado Roma por Aviñón —acto que era una especie de sacramento satánico, el signo externo de una deshonra interna. El Emperador, a su vez, había olvidado que era Rey de los romanos y César; prefería vagar por su nativa Germania entre sus bosques y principados, como si de derecho no fuera todo el mundo su reinado y el objeto de su preocupación.

En este punto el amplio patriotismo teórico de Dante, en tanto que católico y romano, se convertía en su más angosto y actual patriotismo de florentino. ¿Había Florencia sido fiel a sus deberes y digna de sus privilegios bajo la doble autoridad de la Iglesia y del Imperio? Florencia era una colonia romana. ¿Había conservado la pureza de su estirpe romana y la sencillez y austeridad romanas en sus leyes? ¡Ah! Los inmigrantes etruscos habían contaminado su sangre y a esta mancha se debía, según pensaba Dante, la corrupción reinante de las costumbres. Todo lo que ha hecho a Florencia grande en la historia universal estaba

entonces sólo en sus comienzos —su industria, su cultura, su literatura y sus artes. Mas para Dante era esa época en germinación una época de decadencia y ruina moral. Hace que su antepasado, el cruzado Cacciaguida, alabe los tiempos en que el más limitado contorno de las murallas contenía sólo una quinta parte de los habitantes que la ocuparon luego. "Dentro del antiguo cerco de sus muros vivía en paz Florencia, sobria y púdica" [1]). Las mujeres hilaban en la rueca o mecían la cuna y narraban a sus hijos las heroicas leyendas de Troya, Fiésole y Roma. Una mujer podía separarse del espejo sin tener pintado el rostro; no llevaba adornos que mereciesen más admiración que su propia persona. El nacimiento de una hija no asustaba a un buen ciudadano; su dote no era excesiva ni su matrimonio prematuro. No había casas vacías cuyos dueños estuvieran en el destierro; ninguna sufría la ignominia de incalificables orgías [2]). Esto no era todo, pues si para Florencia era la lujuria una gran maldición, la sedición era otra mayor. Florencia, ciudad imperial, lejos de contribuir a que los Emperadores fueran restituídos en sus derechos universales, había luchado contra ellos traidoramente, en alianza con el

[1]) *Paradiso*, XV, 97-99:

Fiorenza dentro dalla cerchia antica...
Si stava in pace, sobria e pudica.

[2]) *Ibíd.*, 100-26:

Non avea catenella, non corona,
Non donne contigiate, non cintura
Che fosse a veder più che la persona.
Non faceva, nascendo, ancor paura
La figlia al padre, chè'l tempo e la dote
No fuggían quinci e quindi la misura.
Non avea case di famiglia vôte;
Non v'era giunto ancor Sardanapalo
A mostrar ciò che'in camera si puote...

invasor francés y el pontífice usurpador. Había así socavado el único fundamento posible de su propia paz y dignidad.

Éstos eran los infortunios teóricos que asomaban tras los infortunios personales de Dante en su pobreza y en su destierro. Le ayudaban a verter la intensa amargura de su corazón mediante la exhalación de invectivas proféticas. Hacían que su odio hacia los actuales Papas y hacia la actual Florencia se convirtiera en celo ferviente por lo que los Papas y Florencia deberían haber sido. Sus pasiones y sus esperanzas políticas estaban fundidas en un ideal político sublime. La fusión las sublimaba y hacía posible que su expresión se elevara hasta la poesía.

Aquí hay una cuerda que Dante tañía y que daba una trágica fuerza a su música. Dante registraba las vilezas de los sacerdotes, príncipes y pueblos. Les reprochaba su infidelidad a las tareas que Dios les había asignado —tareas que Dante concebía con precisión y simplicidad bíblicas. Lamentaba las consecuencias de esta iniquidad, las provincias devastadas, las ciudades corrompidas, los cuerpos de los héroes arrastrados insepultos por sucias corrientes. Estos detalles vigorosos eran exaltados por la inmensa significación que Dante les atribuía. Su bien definido ideal, siempre presente, aguzaba su mirada para el flujo y reflujo de las cosas, hacía su experiencia individualmente más acerba y su

O fortunate! Ciascuna era certa
Della sua sepoltura, ed ancor nulla
Era per Francia nel letto deserta.
L'una vegghiava a studio della culla,
E consolando usava l'idïoma
Che pria i padri e le madri trastulla;
L'altra, traendo alla rocca la chioma,
Favoleggiava con la sua famiglia
De' Troiani, e di Fiesole, e di Roma [8].

visión de conjunto más prolongada y sostenida. Dante leía e interpretaba la Italia contemporánea como los profetas hebreos leían e interpretaban los signos de su tiempo, y cualquiera que sea la tolerancia de nuestro juicio crítico sobre las generosas ilusiones de todos ellos, no puede haber duda de que la integridad de su alma y el carácter profético absoluto de sus juicios hacían muy vigorosa su visión de los hechos particulares y enteramente subyugadora su percepción de las amenazas de dicha o infortunio.

No parece que, en el fondo, la filosofía política de Dante, lo mismo que la de los profetas hebreos, pasara por alto las grandes causas y los grandes propósitos del progreso humano. Tras sus míticas y angostas concepciones de la historia, Dante percibía los principios morales que condicionan realmente nuestro bienestar. Una ciencia superior no necesita eliminar nada del conocimiento que ha adquirido acerca de la diferencia entre el bien y el mal político. Lo que en su época parecía un sueño —que la humanidad se agrupara en un solo gran Estado— es actualmente evidente para el idealista, para el socialista, para el comerciante. La ciencia y el comercio proporcionan —desde luego, en forma muy diferente— una realización práctica de tal idea. Y la otra mitad de su teoría, la que se refiere a la Iglesia católica, ha sido conservada literalmente hasta nuestros días por la misma Iglesia. El forastero o el extraño a ella podrían, pues, ver en tal idea de una sociedad espiritual universal un símbolo o presentimiento de los derechos que tiene el espíritu a libertarse de las coacciones legales, o de la común lealtad de los espíritus honrados hacia la ciencia y hacia su común herencia espiritual y destino.

Por otro lado, el estímulo de los agravios privados de Dante, así como el entusiasmo de sus amores privados, daban un maravilloso ardor y claridad a los grandes objetos de su imaginación. Con frecuencia dejamos de sentir a fon-

do grandes cosas por no poder asimilarlas a las pequeñas cosas que sentimos profunda y sinceramente. Dante poseía en este respecto el arte de un amante platónico: podía agrandar el objeto de su pasión y conservar incólume su ardor y entusiasmo. Había sido injustamente desterrado —*Florentinus exul immeritus* solía decir de sí mismo. Esta injusticia excitaba, pero no emponzoñaba su corazón, pues su indignación se extendía a todo lo injusto, tronando contra Florencia, Europa y la humanidad en cuanto estaban corrompidas y adulteradas. Dante había amado. El recuerdo de aquella pasión persistía. pero no degeneraba en sentimentalismo, pues su adoración se transmitía a un objeto más grande y menos accidental. Su amor había sido una centella de aquel "amor que mueve el sol y las demás estrellas" [1]). En tal revelación había conocido el secreto del universo. Desde entonces las esferas, los ángeles, las ciencias iban a estar llenos de dulzura, de alegría y de luz.

En la *Vita Nuova,* de Dante, poseemos una maravillosa versión de esta platónica expansión emotiva que baña todo lo que merece ser inundado por ella. En la superficie es este libro una narración del encuentro de Dante, a la edad de nueve años, con Beatriz, una niña todavía un poco más joven; de otro encuentro con ella a la edad de dieciocho años; de una abrumadora pasión mística que el amante deseaba guardar en secreto hasta el punto de fingir otro afecto; del consiguiente desvío, y de la muerte de Beatriz, después de la cual el poeta decidió no hablar de nuevo públicamente acerca de ella hasta que pudiera ensalzarla en forma que ninguna mujer hubiera sido hasta entonces ensalzada.

1) *Paradiso,* XXXIII, 143-45:

Volgeva il mio disiro e'l velle
Si come ruota che igualmente è mossa,
L'Amor che muove il sole e l'altre stelle [9]).

En la narración están diseminados diversos poemas de la más exquisita finura, tanto en lo que se refiere al sentimiento como a la versificación. Son meditaciones musicales, alegóricas, vagas, ambiguas en sus encubiertas intenciones, pero absolutamente claras y perfectas en su estructura externa, como una obra de tracería y de vidrios de colores, geométrica, mística y tierna. Una singular limpidez de acento y de imagen, una singular ingenuidad se combina extrañamente en estas composiciones con distinciones escolásticas y con el deleite de ocultar e insinuar las cosas como si se tratara de una charada.

Los eruditos seguirán discutiendo eternamente el fundamento y el significado exactos de estas confesiones de Dante. Los eruditos no son acaso los hombres más aptos para resolver el problema. Es cuestión de tacto literario y de imaginación afín. Debe confiarse a la delicada penetración del lector, en el caso de que la posea. Si no es así, Dante no desea abrirle su corazón. Sus enigmáticos ademanes son justamente su coraza protectora contra la intrusión de los espíritus incapaces de comprenderle.

Sin ir más allá de la esfera de la crítica erudita, creo que podemos decir esto: las diversas interpretaciones en este asunto no se excluyen mutuamente. En la época de Dante, el simbolismo y la exactitud literal son simultáneos. Por ejemplo, en cualquier historia de la filosofía medieval se verá que uno de los grandes temas sobre los que se discutía en aquellos días era el problema de si los términos universales, tales como el hombre o la humanidad, existen antes de los particulares, en los particulares o después de los particulares por abstracción de lo común a todos ellos. Ahora bien, indudablemente se discutió mucho acerca de esto, pero hay una solución amplia y ortodoxa que representa el verdadero espíritu de la época más allá de las particulares preferencias o herejías de los individuos. Esta solu-

ción proclama que los términos universales existen antes de los particulares, y en los particulares, y después de los particulares, pues Dios sabía, antes de hacer el mundo, cómo pensaba hacerlo, y tenía eternamente en su mente las nociones de un hombre perfecto, de un caballo perfecto, etc., según las cuales debían ser modelados los hombres y los caballos particulares, o de acuerdo con las cuales, en caso de percance, debían ser restablecidos, ya sea por la fuerza curativa y recuperativa de la naturaleza, ya por los auxilios de la gracia. Pero los términos o especies universales existían también *en* los particulares, por cuanto los particulares los ejemplificaban, participaban de ellos y eran lo que eran en virtud de tal participación. Con todo, los universales existían también después de los particulares, pues la mente razonadora del hombre no puede, al examinar la variedad de las cosas naturales, dejar de abstraer los tipos comunes que frecuentemente se repiten en ellas. Y esta idea *ex post facto*, residente en la mente humana, es también un universal. Negar cualquiera de las tres teorías y no advertir su mutua compatibilidad significa olvidar el punto de vista medieval que es, en todos los sentidos de la palabra, un punto de vista católico.

Es precisamente tal solución la que me parece natural en el caso de Beatriz. Poseemos sobre él la evidencia, apoyada en documentos, de que en la época de Dante vivió en Florencia cierta Bice Portinari. Y hay en la *Vita Nuova* y en la *Commedia* muchos incidentes que difícilmente admiten una interpretación alegórica, tales como el de la muerte de Beatriz y especialmente la de su padre, con ocasión de la cual escribe Dante un compasivo poema [1]). No veo ninguna razón por la cual esta dama no haya podido,

[1]) *Vita Nuova*, § 22: *Secondo l'usanza della sopradetta cittade, donne con donne, e uomini con uomini si adunino a cotale tristizia;*

tan fácilmente como cualquier otra persona, despertar la dormida pasión de nuestro poeta. Es cierto que Dante amó a alguna mujer. La mayor parte de la gente lo han hecho. Y ¿por qué encubriría Dante su filosofía con el velo natural del lenguaje amoroso si este lenguaje y su pasión no hubieran sido su lengua materna? El lenguaje del amor es, sin duda, habitual en las alegorías de los místicos, y era corriente en la poesía convencional de la época de Dante. Pero los místicos mismos son comúnmente amantes potenciales o encubiertos, y los trovadores tañían la cuerda del amor simplemente porque era la cuerda más sensible a su naturaleza y la que más fácilmente podía hacer vibrar el corazón de sus oyentes. Dante no era menos impresionable que el promedio de su generación, y si siguió la moda de los trovadores y de los místicos fué porque participaba de su tendencia. Lo hermoso, lo inaccesible, lo divino habían transitado ante él en alguna forma visible, sin importar para el caso que esta visión sobreviniera sólo una vez y en la forma de la verdadera Beatriz, o continuamente y en todas las formas a través de las cuales parece que una divina influencia alcanza a un poeta. Nadie merecería este nombre de poeta —¿y quién lo merece más que Dante?— si no le impresionaran nunca las escenas y los sonidos reales. Y tampoco lo merecería si tales escenas y sonidos le impresionaran sólo físicamente y por lo que son en sí mismos. La sensibilidad del poeta es la que crea su ideal.

Si negar la existencia de una Beatriz histórica parece violento y gratuito, más falso sería aún no advertir que Beatriz es *también* un símbolo. Tal como leemos en la *Vita*

molte donne s'adunaro colà, ove questa Beatrice piangea pietosamente. etcétera.

También en *Purgatorio*, XXXI, 50, 51:

Le belle membra in ch'io
Rinchiusa fui e che son terra sparte [10]).

Nuova [1]), Dante se encontró en cierta ocasión en una Iglesia en presencia de Beatriz. Sus ojos estaban inevitablemente fijos en ella, pero como deseaba ocultar su profunda pasión al comadreo de la multitud, eligió otra dama que se encontraba precisamente entre él y Beatriz, y pretendió mirarla con fijeza cuando, en realidad, estaba contemplando, más allá de ella, a Beatriz. Esta dama mediadora, *la donna gentile*, se convirtió en pantalla de su verdadero amor [2]). Pero las atenciones que tuvo por ella eran tan asiduas que fueron mal interpretadas. La propia Beatriz se dió cuenta de ellas, y pensando que iba demasiado lejos y no con un propósito honrado, mostró su disgusto al negarse a saludarle cuando pasó por su lado. Esto parece bastante real y terrenal, pero nuestra sorpresa aumenta cuando leemos expresamente, en el *Convito*, que la *donna gentile*, la pantalla del verdadero amor de Dante, es la filosofía [3]). Si la *donna gentile* es la filosofía, la *donna gentilissima*, Beatriz, ha de ser algo de la misma clase, bien que más noble. Ha de ser la teología, y Beatriz es indudablemente la teología. Su verdadero nombre ha sido transfigurado para significar que es lo que hace bienaventurado, lo que muestra el sendero de la salvación.

1) *Vita Nuova*, § V.

2) *Schermo della veritade*, —la filosofía natural.

3) *Convito*, II, cap. 16: Faccia che gli occhi d'esta Donna miri; *gli occhi di questa Donna sono le sue* dimostrazioni, *le quali dritte negli occhi dello intelleto innamorano l'anima, libera nelle condizioni. Oh dolcissimi ed ineffabili sembianti, e rubatori subitani della mente umana, che nelle dimostrazioni negli occhi della Filosofia apparite, quando essa alli suoi drudi ragiona! Veramente in voi e la salute, per la quale si fa beato chi vi guarda, e salvo dalla morte della ignoranza e delli vizi... E cosi, in fine di questo secondo Trattato, dico e affermo che la Donna, di cui io innamorai appresso lo primo amore, fu la bellissima e onestissima figlia dello Imperadore dell'universo, alla quale Pittagora pose nome* Filosofia [11]).

La escena de la iglesia se convierte de este modo en una completa alegoría. Se nos da a entender que el joven Dante era en verdad un alma religiosa y devota, anhelosa de la más alta sabiduría. Pero interponiéndose entre su razón humana y la verdad revelada (de la que estaba enamorado y quería conquistar y comprender), apareció la filosofía o, como hoy diríamos, la ciencia. Concedió a la ciencia sus primeras atenciones, de suerte que los misterios de la teología quedaron momentáneamente oscurecidos en su espíritu, y su fe, con gran pena por su parte, se negó a saludarle cuando pasaba. Había caído en errores materialistas; había interpretado las manchas de la luna como si fueran debidas a causas físicas y no a causas socráticas; su filosofía religiosa había perdido su entusiasmo, aun cuando su fe religiosa no estuviera comprometida. Es cierto, pues, que Beatriz, además de ser una mujer, era también un símbolo.

Pero esto no es el fin. Si Beatriz es un símbolo que representa la teología, la teología misma no es un término último. Los ojos de Beatriz reflejan una luz sobrenatural. Es la inefable visión de Dios, la visión beatífica, la única que puede hacernos felices y constituir la razón y la finalidad de nuestros amores y de nuestras peregrinaciones.

Un supremo ideal de paz y perfección que pone en movimiento al amante y el cielo puede ser más fácilmente nombrado que comprendido. En el último canto del *Paraíso*, donde Dante intenta describir la visión beatífica, repite muchas veces que nuestra noción de este ideal debe ser vaga e inadecuada. El valor de una idea para un poeta o un filósofo no radica en lo que contiene positivamente, sino en la actitud que le hace adoptar frente a la experiencia real. O acaso sería mejor decir que poseer un ideal no significa tanto tener la imagen de una fantasía, de una utopía más o menos vertebrada, como adoptar una actitud moral consecuente frente a todas las cosas de este mundo, juzgar y

coordinar nuestros intereses, establecer una jerarquía de bienes y de males, valorar los acontecimientos y las personas, no mediante el instinto o la impresión personal fortuita, sino de acuerdo con su verdadera naturaleza y tendencia. Así entendido, un ideal último no es una mera visión del soñador filosófico, sino una fuerza apasionada y poderosa del poeta y del orador. Es la voz de su amor o de su odio, de su esperanza o de su pena, idealizando, desafiando o condenando al mundo.

Es en este aspecto como le fué útil al joven Dante su febril sensibilidad. Le dió a su visión moral un inaudito vigor y claridad; le convirtió en el poeta clásico del cielo y del infierno. Al mismo tiempo, pudo hacer de él un recto juez, un terrible acusador de la tierra. Todas las cosas y todos los hombres de su época y de su generación se convirtieron para él, en virtud de su intensa lealtad a su visión interna, en ejemplos de la gracia divina o de la perversidad diabólica. La penetración y agudeza de su alma no fueron, sin duda, enteramente debidas al don del amor; fueron debidas también en parte al orgullo, al resentimiento, a los prejuicios teóricos. Pero figuras como las de Francesca di Rímini y Manfredo, así como la luz y el arrobamiento que vibran a través de todo el *Paraíso*, difícilmente podían ser evocados por un genio meramente irritado. El trasfondo y el punto de partida de todas las cosas es en Dante *l'intelletto d'amore*, el numen del amor.

Todos han oído decir que Dios es amor y que el amor es lo que hace dar vueltas al mundo, y los que han seguido la pista de esta última idea hasta su fuente aristotélica pueden haber tenido alguna noción de lo que significa. Significa, según vimos en los comienzos, que no debemos intentar explicar el movimiento y la vida mediante sus antecedentes naturales, pues éstos retroceden *in infinitum*. Deberíamos explicar el movimiento y la vida más bien por su

propósito o finalidad, por el ideal irrealizado al cual parecen aspirar las cosas que se mueven y viven, el ideal que puede decirse que aman. Lo que se justifica a sí mismo no son los hechos o las leyes, pues ¿por qué no habrían podido ser diferentes? Lo que se justifica y basta a sí mismo es lo que es bueno, lo que es como debería ser. Pero, como comprendió Aristóteles, las cosas que se mueven revelan, por así decirlo, que no están satisfechas y que deberían encontrarse en algún estado diferente. Esperan una última realización que en el momento presente no es sino ideal. Esta realización o cumplimiento de su ser podría, de abarcar el movimiento y la vida, comprender solamente su interioridad; consistiría en una actividad continua, jamás detenida o alterada. Tal actividad es la inmutable meta hacia la cual avanza la vida y con arreglo a la cual se estiman y juzgan sus diferentes fases. Pero como lo que explica las cosas es su finalidad y no sus causas naturales, podemos llamar a esa actividad eventual su razón de ser. Será así su motor inmóvil.

Pero, podemos preguntarnos, ¿cómo lo inalterable, lo ideal, lo eventual pueden iniciar algo o determinar la disposición y tendencia de lo que efectivamente vive y se mueve? La respuesta, o, más bien, la imposibilidad de dar una respuesta, puede expresarse en una simple palabra: la magia. Hay magia cuando se supone que un resultado bueno o atractivo, sólo por ser bueno o atractivo, determina las condiciones y evoca los seres que tienen que realizarlo o cumplirlo. Es natural que yo tenga hambre y es natural que haya cosas apropiadas para comer, pues de lo contrario ya no tendría hambre. Pero si mi hambre, en el caso de ser bastante aguda, pudiera por sí misma producir los alimentos que exige, esto sería una completa magia. La naturaleza sería evocada por los encantamientos de la voluntad.

No olvido que Aristóteles, y después de él Dante, sostienen que el fin último de la vida es un ser separado ya exis-

tente, esto es, el espíritu de Dios, que realiza eternamente lo que el mundo pretende. Sin embargo, la influencia de este espíritu sobre el mundo no es menos mágica que la que podría ejercer un ideal inexistente. Se reconoce, en efecto, que su acción no es transitiva o física. Él mismo no cambia al influir sobre las cosas. No pierde ninguna de sus virtudes. Según Aristóteles y Plotino, ni siquiera sabe que mueve las cosas. En realidad, mueve las cosas sólo porque éstas se hallan dispuestas a perseguirlo en tanto que ideal. Mientras las cosas tengan esta disposición, perseguirán y se forjarán su ideal tanto si no existe en parte alguna como si existe en alguna parte y está personificado. El fin último actúa sólo en su capacidad de ideal; por lo tanto, aun en el caso de existir, influye sobre las cosas sólo mágicamente. La materia inferior siente el hechizo de su presencia y absorbe algo de su imagen, al modo como las olas del mar reciben y reflejan trémulamente la luz derramada por la luna. Según esto, el mundo es movido y vivificado en cada una de sus fibras por la magia, por la magia del fin último al cual aspira.

Pero esta magia tenía, al estar sobre la tierra, el nombre de amor. La vida del mundo era un amor producido por la mágica atracción de un bien que nunca poseyó y que, mientras siguiera siendo mundo, no sería capaz de poseer. Las cosas reales eran únicamente sugestiones de lo que deberían ser los elementos en aquella ulterior existencia: eran meros símbolos. La bellota es una mera profecía —un símbolo existente— del roble ideal, porque cuando la bellota cae sobre una buena tierra quedará corrompida, pero la idea del roble se levantará y manifestará en su lugar. La bellota es una especie de relicario en el que se guarda el milagroso poder de la idea. En la vulgar caracterización de las causas nos parecemos, como Anaxágoras, a un supersticioso adorador de reliquias, que olvidara que la intercesión y méritos del santo son lo que realmente hace el milagro, y lo atri-

buyera a la influencia material de los huesos y de los vestidos. De un modo similar, tendríamos que atribuir el poder que las cosas ejercen sobre nosotros, no a la densidad o tenuidad de las sustancias, sino a las ideas eternas que existen al expresarse y que existen para expresarse. Las cosas se limitan a localizar —como las reliquias del santo— las influencias que dimanan de lo alto. En el mundo de los valores son meros símbolos, cauces accidentales por los que se vierte la energía divina. Y como la divina energía, mediante su mágica asimilación de la materia, ha creado esas cosas para expresarse a sí misma, resulta que son símbolos no sólo en su uso, sino también en su origen y naturaleza.

Un espíritu persuadido de que vive entre cosas que, como las palabras, son esencialmente significativas, convencido de que las cosas significan la mágica atracción llamada amor, que arrastra tras él todos los objetos, es un espíritu poético en su intuición, aun cuando el lenguaje que emplee sea la prosa. La ciencia y la filosofía de Dante no tenían necesidad de ser puestas en verso para convertirse en poesía: eran fundamental y esencialmente poesía. Cuando Platón y Aristóteles, siguiendo el grave precepto de Sócrates, decretaron que la observación de la naturaleza debía cesar y ser substituída por una interpretación moral de la misma, lanzaron al mundo una nueva mitología destinada a ocupar el lugar de la homérica, la cual estaba perdiendo ya su autoridad. El poder que habían perdido los poetas de producir ilusión, lo poseían en alto grado estos filósofos, y nadie ha estado más hechizado por ellos que Dante. Dante fué con respecto al platonismo y al cristianismo, lo que Homero había sido con respecto al paganismo. Y si el platonismo y el cristianismo, lo mismo que el paganismo, dejaran un día de ser defendidos científicamente, Dante conservaría viva su poesía y su sabiduría, pudiendo afirmarse con seguridad que las generaciones posteriores en-

vidian más que desprecian su filosofía. Una vez desaparecidas las absurdas controversias y las violentas pasiones que en alguna medida oscurecen la naturaleza de su sistema, nadie piensa en acusar a Dante por esta mala ciencia, por esta mala historia y por esta teología de minucias. Estas cosas no parecerán empañar su poesía, sino constituir partes integrantes de ella.

Mil años después de Homero, los críticos alejandrinos exponían sus encantadores mitos como si fueran un tratado de física y de moral. Mil años después de Dante, podemos esperar que su escrupulosa visión del universo, en la cual todo es amor, magia y simbolismo, hechice a la humanidad exclusivamente por su calidad poética. Así concebida, la *Divina Comedia* señala el apogeo del largo sueño diurno en el que los diálogos platónicos marcan el comienzo: una pausa de dos mil años en la obra de la razón política, durante los cuales la imaginación moral extrajo de sí misma una filosofía alegórica, como un muchacho, recluído en casa durante un día lluvioso y teniendo a su alcance libros demasiado difíciles para sus años, puede tejer su propia ficción a base de los cuentos paternales y definir, con infantil precisión, su amada ideal, las batallas y los reinos. La edad media vió el bien en una visión. Corresponde a la nueva época convertir estos deliciosos símbolos en objetivos de la naturaleza humana.

En una carta que la tradición atribuye a Dante y que fué dirigida a su protector, Cangrande della Scala, señor de Verona y Vicenza, se encuentran estas palabras acerca de la *Divina Comedia*: "El tema de la obra entera, tomado meramente en su sentido literal, es el estado de las almas después de la muerte, considerado simplemente como un hecho. Pero si se entiende la obra en su intención alegórica,

su tema es el hombre en tanto que, por sus méritos y culpas en el uso de su libre voluntad, está expuesto a recompensas y castigos". Sin embargo, esto no agota los significados que podemos buscar en una obra de Dante. La multiplicidad de estos significados es señalada en la misma carta, poniendo como ejemplo el comienzo del Salmo 114: "Cuando Israel salió de Egipto, cuando la casa de Jacob se alejó de un pueblo de lengua extraña, Judá se convirtió en su santuario e Israel fué su dominio". Aquí nos dice Dante, que "si consideramos solamente la *letra*, se nos habla de la liberación de los hijos de Israel de la tiranía de Egipto en la época de Moisés; si consideramos la *alegoría*, se nos da a entender nuestra redención a través de Cristo; si consideramos el *sentido moral*, quiere decir el traspaso del alma, de su presente aflicción y desdicha, a un estado de gracia; si consideramos el sentido *anagógico* (esto es, la revelación contenida acerca de nuestro superior destino), significa el paso del alma santificada desde la servidumbre de la corrupción terrenal a la libertad de la gloria eterna".

Cuando los hombres cavilaban tanto sobre un sencillo texto hasta encontrar en él todos esos significados, podemos suponer que sus propias obras estaban repletas, siempre que fuesen profundas, de signos alegóricos. Así, por ejemplo, en el primer canto del *Infierno* encontramos a un león que mantiene a Dante lejos de una deleitable montaña. Y este león, además de lo que es en el paisaje del poema, representa un símbolo del orgullo o del poder en general, del rey de Francia en particular y de todas las ambiciones políticas que han robado a Dante su felicidad o le han distraído de la piedad y de la fe. A través de toda la *Divina Comedia* acechan, tras las luminosas descripciones, los ocultos significados. Y el poema, además de ser una descripción del otro mundo y de las recompensas y los castigos destinados a las almas, es una dramática visión de las pasiones humanas en

esta vida, una historia de Italia y del mundo, una teoría de la Iglesia y del Estado, la autobiografía de un desterrado, y la confesión de un cristiano y de un amante, consciente de sus pecados y del milagro de la divina gracia que interviene para salvarle.

El tema principal de la *Divina Comedia* es, por consiguiente, el universo moral en todos sus planos: el romántico, el político, el religioso. Con el fin de presentar gráficamente estos hechos morales, el poeta llevó a cabo una doble obra imaginativa. En primer lugar, escogió algún personaje histórico que pudiera ilustrar plausiblemente cada condición del alma. Luego, describió el mismo personaje en una actitud característica y simbólica de cuerpo y de espíritu, y con un medio ambiente simbólico y apropiado. Personificar de tal suerte las ideas morales sería en nuestros días algo muy artificioso y acaso imposible, pero en la época de Dante todo era favorable a esta tentativa. Nosotros estamos habituados a pensar en los bienes y en los males en cuanto funciones de una vida natural, como centellas que surgen en el encuentro casual de los hombres con las cosas o con sus semejantes. Para Dante, era natural que fueran percibidas las distinciones morales, no sólo tal como brotan incidentalmente en la experiencia humana, sino también, y más auténticamente, tal como están dispuestas en el orden de la creación. El Creador mismo era, según esta visión, un poeta productor de alegorías. El mundo material era una parábola que había edificado en el espacio y que había dispuesto para la representación. La historia era una gran charada. Los símbolos de los poetas terrenales son palabras o imágenes; los símbolos del poeta divino eran cosas naturales y acontecimientos humanos. Habían sido ideados para una finalidad, y esta finalidad, como también declara el Corán, había sido precisamente la de poner de

manifiesto la gran diferencia existente en el parecer de Dios entre el bien y el mal.

En la cosmología platónica, las esferas concéntricas eran cuerpos formados y animados por inteligencias de diversos órdenes. Cuanto más noble era una inteligencia, tanto más veloz, externa o elevada era la esfera que movía. De ahí la identificación de lo "más alto" con lo mejor que ha sobrevivido absurdamente hasta nuestros días. Y aunque Dante no podía atribuir una verdad literal a sus fantasías acerca del infierno, del purgatorio y del cielo, creía que un cielo, un purgatorio y un infierno habían sido efectivamente ideados por Dios con el fin de albergar a las almas poseedoras de diferentes méritos y naturaleza, de suerte que aunque la imaginación del poeta, excepto cuando se hacía eco de la revelación divina, era sólo humana y no profética, se trataba, con todo, de una imaginación auténtica y plausible que seguía las vías de la naturaleza y anticipaba cosas que la experiencia podría perfectamente comprobar. La objetivación de la moralidad por Dante, su arte de dar formas visibles y morada espacial a las virtudes y vicios ideales, era para él un ejercicio completamente serio y filosófico. Dios había creado la naturaleza y la vida sobre el mismo principio. El método del poeta repetía la magia del Génesis. Su imaginación simbólica reflejaba este mundo simbólico; era una sincera anticipación del hecho y no una alegoría simplemente elaborada y premeditada.

Esta situación tiene una curiosa consecuencia. Probablemente por primera y última vez en la historia del mundo, guió la visión de un gran poeta una clasificación establecida por un moralista sistemático. Aristóteles había distinguido, nombrado y clasificado las diversas virtudes y sus contrarios. Pero obsérvese: si el otro mundo fué hecho —como así ocurrió— para expresar y hacer palpables estas distinciones morales eternas, para expresarlas y hacerlas palpa-

bles con todo detalle y con todos sus posibles matices y variedades; y si Aristóteles había clasificado correctamente —como así lo hizo— las cualidades morales, se sigue que Aristóteles proporcionó (sin saberlo) el plan fundamental, por así decirlo, del infierno y del cielo. Tal fué la idea de Dante. Con la *Ética* de Aristóteles siempre abierta ante él, con alguna que otra insinuación extraída del catecismo, y con una constante preferencia (piadosa y casi filosófica) por el número tres y sus múltiplos, no necesitaba navegar sin carta. El más visionario de los temas —la vida después de la muerte— podría ser tratado con sobriedad científica y profunda sinceridad. La visión no tenía que ser un sueño extravagante. Tenía que ser una meditación sobria, una profecía filosófica, un drama probable —la más acerba, terrible y consoladora de todas las posibles verdades.

El bien —ésta fué la idea fundamental de Aristóteles y de toda la ética griega—, el bien es el fin al que aspira la naturaleza. Las exigencias de la vida no pueden ser radicalmente perversas por cuanto son jueces de toda excelencia. Como Dante dice, nadie podría odiar su propia alma; nadie podría a la vez ser y contradecir la voz de sus instintos y emociones. Un hombre no podría tampoco odiar a Dios, pues si este hombre se conociera a sí mismo vería que Dios es, por definición, su bien natural, el blanco último de sus aspiraciones [1]). Como era imposible, según esta visión, que nuestras facultades fueran intrínsecamente ma-

[1]) *Purgatorio*, XVII, 106-11:

Or perchè mai non può dalla salute
Amor del suo subietto volger viso,
Dall'odio proprio son le cose tute;
E perchè'ntender non si può diviso,
Nè per sè stante, alcuno esser dal primo;
Da quello odiare ogni affeto è deciso [12]).

las, todo mal tenía que surgir del desorden en que estas facultades se sumían, de su excesiva debilidad o fortaleza en su relación mutua. Si la parte animal del hombre era demasiado fuerte para su razón, caía en la incontinencia, esto es, en la concupiscencia, la gula, la avaricia, la ira o el orgullo. La incontinencia procedía así de una persecución excesiva o a destiempo de algún bien, de una parte de lo que la naturaleza pretende, pues los alimentos, los niños, las propiedades y la fama son bienes naturales. Según ello, tales pecados son los más excusables y los menos odiosos. Dante coloca a los que han pecado por el amor en el primer círculo del infierno, en el lugar más próximo a la luz del sol, o en la esfera superior del purgatorio, en el lugar más cercano al paraíso terrestre. Debajo de los amantes hay los glotones, en un lugar donde un poeta nórdico se habría visto obligado a colocar a los borrachines. Todavía más abajo se encuentran los avaros, que son gentes peores porque son menos susceptibles de presentar la excusa de una falta meramente pueril de dominio de sí mismo.

Sin embargo, el desorden de las facultades puede proceder de otra fuente. Puede ocurrir que, más bien que los sentidos, salga de su cauce el elemento brioso o combativo, conduciendo a los crímenes de la violencia. La violencia, lo mismo que la incontinencia, es bastante espontánea en su origen personal, y no sería odiosa si no infligiera e intentara infligir daño a los otros, de suerte que, además de incontinencia, hay en ella malignidad. La malevolencia puede tener su origen en el orgullo, por creerse uno superior a los demás, o en la envidia, por detestar que los demás parezcan superiores a uno mismo. Puede originarse también en el deseo de venganza, por el resquemor sufrido ante una ofensa. Los pecados de esta clase son más graves que los de la disparatada incontinencia. Introducen mayor complicación en el mundo moral; introducen una intermi-

nable oposición de intereses, así como crímenes perpetuos y que claman venganza. Son odiosos. Dante siente menos piedad por los que sufren a causa de ellos; recuerda los sufrimientos que estos malhechores han causado y experimenta una especie de alegría al unirse a la justicia divina, pareciendo que él mismo estaría dispuesto a azotarles.

No obstante, peor aun que la violencia es el engaño, el pecado de los que, al servicio de su intemperancia o de su malignidad, han abusado del don de la razón. *Corruptio optimi pessima.* Y convertir la razón, la facultad que establece el orden, en un medio de organizar el desorden, constituye una perversidad enteramente satánica; hace del mal un arte. Pero inclusive esta perversidad tiene diferentes grados, y Dante distingue entre diez clases de dolo o simple fraude, así como entre tres clases de perfidia.

Además de estas transgresiones positivas, hay una posibilidad de indiferencia y pereza moral. Con su ardiente naturaleza, Dante las odia de un modo particular. Coloca a los indiferentes en el borde de su infierno; dentro de la puerta para que no tengan esperanza, pero fuera del limbo, para que tengan que sufrir tormentos y sean estimulados a una actividad tardía por el aguijón de avispas y avispones [1]).

A estos vicios, conocidos de Aristóteles, el moralista católico se veía obligado a añadir otros dos: el pecado original, una de cuyas consecuencias es la incredulidad espontánea, y la herejía o error, después de haber sido dada y aceptada una revelación. El pecado original, y el paganismo que lo acompaña, si no conducen a nada peor son una mera

[1]) *Inferno*, III, 64-66:

Questi sciaurati che mai non fur vivi
Erano ignudi, e stimolati molto
Da mosconi e da vespe ch'eran ivi [13]).

privación de lo superior e implican para la eternidad meramente una privación de goce. Son castigados en el limbo. Hay allí suspiros, pero no lamentos, y la única pena consiste en vivir en deseo sin esperanza. Este destino corresponde sobre todo a los hombres nobles y clarividentes en quienes es tan frecuente su experiencia en esta esfera. Dante no ha sido nunca más justo que en esta pincelada [1]). Por otro lado, la herejía es una especie de pasión cuando es honrada o una especie de fraude cuando es astuta, siendo castigada, como el orgullo, en tumbas ardientes [2]), o, como la sedición, produciendo continuas heridas y horribles mutilaciones [3]).

Exceptuando unas ligeras adiciones, Dante sigue hasta aquí a Aristóteles, pero desde este momento sobreviene una gran divergencia. Si un poeta pagano hubiera concebido la idea de describir los vicios y las virtudes a través de escenas poéticas, habría elegido episodios adecuados a la vida humana y habría pintado los caracteres típicos que figuran en ellos con su medio ambiente terrenal, pues la moralidad

[1]) *Inferno*, IV, 41, 42:

Semo perduti; e sol di tanto offesi,
Che senza speme, vivemo in desio.

Cfr. *Purgatorio*, III, 37-45, donde Virgilio dice:

"State contenti, umana gente, al quia.
Che se potuto aveste veder tutto,
Mestier non era partorir Maria.
E disïar vedeste senza frutto
Tai, che sarebbe lor disio quetato,
Ch'eternamente è dato lor per lutto.
I'dico d'Aristotele e di Plato,
E di molt'altri". — E qui chinò la fronte,
E più non disse; e rimase turbato [14]).

[2]) *Inferno*, IX, 106-33, y X.

[3]) *Ibid.*, XXVIII.

pagana es una planta que brota de la tierra. No ocurre así en Dante. Su poema describe este mundo de una manera simplemente retrospectiva. El primer plano está ocupado por las eternas consecuencias de lo que ha producido el tiempo. Estas consecuencias son nuevos hechos, y no meramente, como para el racionalista, los antiguos hechos concebidos en su verdad. Con frecuencia trastornan en su calidad emocional los acontecimientos que representan. Tal inversión es posible por la teoría de que la justicia es en cierto modo retributiva, de que la virtud no es una recompensa suficiente ni el vicio un suficiente castigo. Según dicha teoría, esta vida contiene sólo una parte de nuestra experiencia, pero determina el resto. La otra vida es una segunda experiencia, pero no contiene nuevas aventuras. Se halla enteramente determinada por lo que hemos hecho en nuestro paso por la tierra, de tal suerte que las almas no tienen después de la muerte ninguna iniciativa.

La teoría adoptada por Dante representa una mediación entre dos anteriores concepciones. En tanto que griega, concibe la inmortalidad idealmente, como algo intemporal. Pero en tanto que hebraica, concibe una nueva existencia y un segundo y diferente saboreo de la vida. Dante piensa en una segunda experiencia, pero en una experiencia que es completamente retrospectiva e inmutable. Es un epílogo que resume el drama y es su último episodio. La finalidad de este epílogo no consiste en proseguir indefinidamente la representación; tal noción romántica de la inmortalidad no penetró nunca en la mente de Dante. La finalidad del epílogo consiste meramente en vindicar (de una manera más inequívoca de lo que podría hacerlo el drama mismo, mal representado) la excelencia de la bondad y la miseria del vicio. Si esta vida lo fuera todo, el malvado podría reírse de ella. Si no enteramente feliz, podría, por lo menos, jactarse de que su destino no es peor que el de muchos hom-

bres buenos. Nada introduciría entre ellos una abrumadora diferencia. Los juicios morales serían sumamente impertinentes y notablemente confusos. Si yo fuera un simple amante de la bondad, podría acaso acomodarme a esta situación. Podría decir de las cosas que aprecio, lo mismo que Wordsworth dice de Lucía: puede no haber nadie que la alabe y pocos que la amen, pero ellos son los únicos que me importan.

Sin embargo, Dante no era meramente un simple amante de las cosas buenas: era también un enemigo vehemente de la perversidad, alguien que tomaba el mundo moral por el lado trágico y deseaba elevar sus juicios a lo absoluto e infinito. Ahora bien, cualquier hombre vehemente en sus preferencias dirá probablemente, con Mahoma, Tertuliano y Calvino, que el bien queda deshonrado si quienes lo desprecian resultan sanos y salvos y no se arrepienten nunca de su abandono; que cuanto más horribles son las consecuencias del mal, más tolerable es su presencia en el mundo; que sólo los gritos y contorsiones sempiternos de los condenados hacen posible que los santos estén tranquilos y convencidos de que hay en el universo una armonía perferta. En este principio se basa la famosa inscripción que Dante pone en la puerta del infierno, en la cual leemos que esta mansión de tortura fué establecida por el primer amor, así como por la justicia y el poder. Primer amor, es decir, amor hacia aquel bien que, mediante el severo castigo de quienes lo desprecian, es honrado, vindicado y alumbrado con un resplandor parecido al del sol. Los condenados son condenados por la gloria de Dios.

No puedo dejar de pensar que esta doctrina constituye una gran ignominia para la naturaleza humana. Muestra cuán desesperada es, en el fondo, la locura de una filosofía antropocéntrica o egotista. Esta filosofía comienza por asegurarnos que todas las cosas han sido evidentemente creadas

para subvenir a nuestras necesidades. Sostiene luego que todas las cosas sirven a nuestros ideales, y revela, finalmente, que todas las cosas están al servicio de nuestros ciegos odios y escrúpulos supersticiosos. Porque mis instintos declaran algo tabú, todo el universo, con insana violencia, será declarado para siempre tabú. Dante heredó este apasionamiento, no incompatible con su amargo y desmedido rencor. Sin embargo, vió algunas veces más allá de él. Como muchos otros videntes cristianos, deja traslucir de vez en cuando una concepción esotérica de las recompensas y de los castigos, que convierte en meros símbolos de la calidad intrínseca del bien y del mal. El castigo, parece entonces decir, no es nada que se agrega al mal: es lo que la pasión misma persigue; es el cumplimiento de algo que horroriza al alma que lo deseó.

Por ejemplo, los espíritus recién llegados al infierno no tienen necesidad de ningún demonio que con su tridente les conduzca hasta el lugar del castigo. Se dirigen hacia él por propia voluntad [1]). De modo similar, las almas del purgatorio se mantienen por propia voluntad en la penitencia que están cumpliendo. Ninguna fuerza externa las retiene, pero hasta que están completamente purificadas no pueden, porque no quieren, absolverse a sí mismas [2]). Nos dice allí que

[1]) *Inferno*, III, 124-26:

E pronti sono al trapassar del rio,
Chè la divina Giustizia gli sprona
Sì che la tema si volge in disio [15]).

[2]) *Purgatorio*, XXI, 61-69:

Della mondizia il sol voler fa prova,
Che, tutto libero, a mutar convento
L'alma sorprende; e di voler le giova...
Ed io che son giaciuto a questa doglia
Cinquencent'anni e più; pur mo sentii
Libera volontà di miglior soglia [16]).

toda montaña se estremece y prorrumpe en salmodias cuando alguna alma se liberta y llega hasta el cielo. ¿Es demasiado para un comentario decir que estas almas cambian de prisión cuando cambian de ideal, y que un estado inferior del alma constituye su propio purgatorio y determina su propia duración? En todo caso, Dante proclama en un pasaje de un modo expreso el carácter intrínseco del castigo. Entre los blasfemos hay cierto rey de Tebas que desafió los rayos de Júpiter. Este rey se muestra indiferente a su castigo y dice: "Tal como viví estoy muerto". A lo que Virgilio responde, con una fuerza que Dante no había encontrado hasta entonces en su voz: "¡Oh Capaneo! es mayor tu castigo por la no extinción de tu soberbia. Ningún tormento, excepto el de tu cólera, sería para tu furor pena adecuada" [1]). Y ciertamente, la imaginación de Dante no puede exceder, ni siquiera igualar, los horrores que los hombres se han atraído en este mundo. Si tuviéramos que elegir la más espantosa de las escenas del *Infierno*, tendríamos que escoger la historia de Ugolino, pero ésta no es sino una pálida narración de lo que había realmente presenciado Pisa.

Un caso más sutil e interesante, bien que menos obvio, puede encontrarse en el castigo de Paolo y Francesca di Rimini. ¿Qué es lo que hace tan desdichados en el infierno a estos amantes? Están todavía juntos. ¿Puede constituir un castigo para los amantes el ser eternamente arrastrados por los vientos uno en brazos de otro? Es justamente lo que, de poder hablar, habría escogido su pasión. Es lo que la pasión busca y quisiera prolongar para siempre. La sentencia divina la ha tomado sólo de un modo literal. El des-

[1]) *Inferno*, XIV, 63-66:

"O Capanèo, in ciò che non s'ammorza
La tua superbia, se' tu più punito.
Nullo martirio, fuor che la tua rabbia,
Sarebbe al tuo furor dolor compito" [17]).

tino mencionado es precisamente el que, en la bien conocida narración, desea Aucassin para sí mismo y para su amante Nicolette [1]: no un cielo ganado mediante la renuncia, sino la posesión, aunque sea en el infierno, de lo que ama e imagina. Y un gran poeta romántico, Alfred de Musset, ha echado en cara a Dante el no haber visto que el eterno destino que ha correspondido a Paolo y Francesca sería, no la ruina de su amor [2], sino su perfecto cumplimiento. Esto último parece ser muy cierto, pero, ¿olvidó Dante esta verdad? Si así fuera, ¿qué instinto le guió en la elección para dichos amantes del mismo destino que ellos habrían escogido?

Hay gran diferencia entre los aprendices de la vida y los maestros. Aucassin y Alfred de Musset pertenecían a los aprendices; Dante era uno de los maestros. Podía experimentar tan profundamente como cualquier mozalbete o cualquier romántico los nuevos estímulos de la vida, pero había vivido estas cosas, conocía sus posibles e imposibles

[1]) La narración *Aucassin et Nicolette* es una de las composiciones, mezcla de prosa y verso, llamadas *chante-fable*, de autor desconocido. Procede del siglo XVI y narra los amores entre Nicolette, cautiva comprada a los sarracenos, y Aucassin, hijo del conde Garin (N. del T.).

[2]) ALFRED DE MUSSET, *Poèsies Nouvelles, Souvenir*:

Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
Qu'un souvenir hereux dans les jours de douleur?
Quel chagrin t'a dicté cette parole amère,
Cette offense au malheur?
. . . Ce blasphème vanté ne vient pas de ton coeur.
Un souvenir hereux est peut-être sur terre
Plus vrai que le bonheur. . .
Et c'est à ta Françoise, à ton ange de gloire,
Que tu pouvais donner ces mots à prononcer,
Elle qui s'interrompt, pour conter son histoire,
D'un éternel baiser! [18]).

consecuencias, había visto su relación con respecto al resto de la naturaleza humana y a un ideal de paz y felicidad definitivas. Había descubierto la necesidad de decirse continuamente a sí mismo: debes renunciar. Y por esta razón no necesitaba para el infierno más adornos que los ideales y realizaciones literales de nuestras pequeñas pasiones absolutas. El alma poseída por alguna de estas pasiones tiene, sin embargo, otras esperanzas. El amor mismo sueña con algo más que con la mera posesión. Para concebir la felicidad, debe concebir una vida en un mundo variado, lleno de acontecimientos y actividades que constituyan entre los amantes vínculos nuevos e ideales. Pero el amor ilícito no puede alcanzar esta manifestación pública. Está condenado a la mera posesión —posesión en la oscuridad, sin un ambiente, sin un futuro. Es amor entre ruinas. Y es precisamente éste el tormento de Paolo y Francesca —amor entre las ruinas de ellos mismos y de todo lo que hubieran podido poseer para entregarse. Entrégate, nos diría Dante, entrégate completamente a un amor que no sea más que amor, y estarás ya en el infierno. Sólo un poeta inspirado podría ser un tan penetrante moralista. Sólo un profundo moralista podría ser un tan trágico poeta.

El mismo tiento y fina sensibilidad que aparecen en estos pequeños dramas morales, aparecen también en el paisaje sentimentalmente afín en que cada episodio se desarrolla. El poeta lleva a cabo la hazaña que atribuye al Creador; evoca un mundo material para que sea escenario de las actitudes morales. La imaginación popular y los precedentes de Homero y Virgilio le habían conducido, ciertamente, hasta la mitad del camino en esta labor simbólica, como hace siempre la tradición con un poeta afortunado. Desde la más remota antigüedad, la humanidad había concebido un oscuro infierno subterráneo habitado por desdichados espectros. En los tiempos cristianos, estas sombras se habían

convertido en almas perdidas, atormentadas por espantosos demonios. Pero Dante, que tenía delante de él la carta aristotélica de los vicios, hizo de esas vagas cavernas borrascosas, un laberinto simétrico. Siete terraplenes descendían, uno tras otro, hacia las aguas de la laguna Estigia, la cual rodeaba a su vez los fuertes muros de la Ciudad de Dios, o Plutón. Dentro de estos muros otros dos terraplenes conducían al borde de un precipicio prodigioso —tal vez de una profundidad de mil millas— que formaba el foso del infierno. En el fondo de éste, descendiendo todavía suavemente hacia el centro, había diez zanjas o surcos concéntricos que encerraban diez clases de malvados. Y, finalmente, un último escarpado precipicio conducía al lago helado de Cocito, en el mismo centro de la tierra, en medio del cual Lucifer se helaba entre los más bajos traidores.

La precisión y el horror, la representación gráfica y la verdad moral no han estado nunca tan maravillosamente combinadas como en la descripción de este infierno. Con todo, la concepción del purgatorio es más original y acaso más poética. El acceso al lugar es encantador. Tenemos por vez primera noticias de él mediante la fatal aventura atribuída por Dante a Ulises. Impaciente en Itaca después de su regreso de Troya, el héroe había convocado a sus compañeros sobrevivientes para un último viaje de exploración. Navegó con ellos hasta más allá de las columnas de Hércules, bordeando la costa africana, y después de tres meses de permanencia en alta mar vió una montaña descomunal, un gran cono truncado que surgía delante de él. Era la isla y la montaña del purgatorio, en los mismos antípodas de Jerusalén. Antes de que Ulises pudiera desembarcar allí, lo arrastró una borrasca, y su galera se hundió por la proa en aquel mar agitado y a la vista de un nuevo mundo. Así, la ausencia pagana de salvación debe conducir, por algún fatídico impulso, cerca de la meta.

¡Cuán fácil es, por otro lado, el éxito para los bendecidos por la gracia! Desde las bocas del Tíber, donde se congregan las almas de los cristianos después de la muerte, un ligero esquife piloteado por un ángel e impulsado únicamente por sus blancas almas, surca veloz el mar hacia la montaña del purgatorio, deposita allí los espíritus que conduce y regresa el mismo día a la desembocadura del río. Eso en lo que se refiere a la llegada al purgatorio. Cuando un espíritu desembarca en él encuentra amplias y suaves las faldas de la montaña. Pero la cuesta se hace muy pronto dura y escarpada. Después de haber atravesado la estrecha puerta del arrepentimiento, debe colocarse sobre cada uno de los bordes que rodean la montaña a diferentes alturas hasta que sea purificado cada uno de sus pecados, pasando al borde más alto si es culpable de los pecados que en el mismo se expían. La montaña es tan alta que su cima penetra en la esfera de la luna, por encima del alcance de las tempestades de la tierra. Esta cima, consistente en una ancha llanura circular, contiene el jardín del Edén, regado por los ríos Leteo y Eunoe: el primero para borrar todos los recuerdos penosos; el segundo, para iluminar y aclarar todos los buenos pensamientos. Desde este lugar, que roza literalmente la parte inferior del cielo, es fácil volar desde una esfera a otra.

La astronomía de la época de Dante estaba bellamente de acuerdo con su tarea poética. Describía y medía un firmamento que era identificado con el cielo póstumo de los santos. Las invisibles esferas de esta astronomía tenían como centro de sus rotaciones la tierra. Las sublimes complicaciones de este sistema ptolemaico se hallaban día y noche presentes al espíritu de Dante. Éste se complace en decirnos en qué constelación sale o se pone el sol, y qué porción del cielo se halla entonces en los antípodas. Tiene en su mente un planetario que le muestra en cada momento dado la posición de cada estrella.

Tal constante exhibición de la erudición astronómica puede parecernos pueril o pedante, mas la situación astronómica tenía para Dante el encanto de un paisaje, literalmente repleto de las más maravillosas luces y sombras. Tenía también el encanto de un penoso descubrimiento que develaba los secretos de la naturaleza. Pensar rectamente, ver las cosas tal como son o tal como deberían naturalmente ser, le interesaba más que imaginar cosas imposibles, y en esto muestra no falta de imaginación, sino verdadero poder y madurez imaginativa. Sólo aquellos de nosotros que somos demasiado débiles para concebir a fondo el mundo real o demasiado cobardes para enfrentarnos con él huímos hacia las vulgares ficciones que nos parecen suficientemente puras para la religión o la poesía. El capricho no es en Dante vacío o arbitrario; es serio, basado en el estudio de las cosas reales. Adopta su misma tendencia y adivina su verdadero destino. Su arte es, en el sentido griego originario, una imitación o reproducción de la naturaleza, una anticipación del destino. Por esta razón se incorporan a sus versos curiosos detalles de la ciencia o de la teología. Con la honrada fe y simplicidad de su época devora estas interesantes imágenes que le ayudan a aclarar los misterios de este mundo.

Cierta especie de sensualismo o de esteticismo ha decretado en nuestros días que la teoría no es poética, como si todas las imágenes y emociones que sacuden una mente cultivada no estuvieran saturadas de teoría. El predominio de tal sensualismo o esteticismo sería suficiente para explicar la impotencia de las artes. La vida de la teoría no es menos humana o menos emocional que la vida de los sentidos; es más típicamente humana y más profundamente emocional. La filosofía es una especie de experiencia más intensa que la vida cotidiana, del mismo modo que la música pura y sutil, oída en estado de recogimiento, es algo más profundo y más intenso que el rugido de las tormentas o el alboroto de

las ciudades. Por esta razón, cuando un poeta no es insensato, la filosofía se incorpora de modo inevitable a su poesía, por cuanto se ha incorporado antes a su vida. O, mejor dicho, el detalle de las cosas y el detalle de las ideas se incorporan igualmente a sus versos cuando ambos se encuentran en el sendero que le ha conducido a su ideal. Poner en poesía objeciones a la teoría sería como poner objeciones a las palabras, pues las palabras son también símbolos que carecen del carácter sensual de las cosas que representan. Y, sin embargo, es sólo por la red que las palabras tienden sobre las cosas al evocarlas que la poesía surge. La poesía es una atenuación, un retoque, un eco de la cruda experiencia; es por sí misma una visión teórica de las cosas a una prudente distancia.

Hasta entonces o desde entonces no ha vivido un poeta en un paisaje tan amplio como aquel en que vivió Dante, pues nuestros tiempos y distancias infinitos son de poco valor poético mientras no tengamos una imagen gráfica con que llenarlos. Los espacios de Dante estaban llenos; ampliaban hasta los límites de la imaginación humana las moradas y destinos de la humanidad. Aunque los santos no habitaban literalmente en las esferas, sino en el empíreo, cada espíritu podía manifestarse en aquella esfera cuyo genio fuese más afín al suyo. En la visión de Dante, los espíritus aparecen como puntos luminosos de los cuales proceden las voces, así como cierto resplandor. Excepto reproducirnos sus palabras (que versan usualmente sobre las cosas de la tierra), Dante nos dice poco acerca de ellos. Cierto es que al final nos da una visión de la esfera celestial: filas y más filas de santos están sentados como en un anfiteatro y la divinidad los abarca en forma de un triple arco iris con una apariencia humana en el centro. Pero esto es, según se confiesa ya, un mero símbolo, una pintura algo convencional a la cual Dante recurre de mala gana a falta de una

mejor imagen que reproduzca su intención mística. Lo que nos puede acaso ayudar a adivinar esta intención es el hecho, ya mencionado, de que, según él, las esferas celestiales no constituyen la sede verdadera de ninguna alma humana; de que las almas puras las atraviesan con velocidad y facilidad cada vez mayores a medida que se aproximan a Dios, y de que los ojos de Beatriz —la revelación de Dios al hombre— son solamente espejos que devuelven, meramente reflejadas, la belleza y la luz.

Estas insinuaciones sugieren la doctrina de que la finalidad de la vida no es sino el seno de Dios, es decir, no cualquiera forma finita de la existencia, por excelente y superior que sea, sino una completa desaparición y absorción en la divinidad. Así lo habían pensado los neoplatónicos, de quienes procede todo este paisaje celestial, y las reservas que a tal visión opone la ortodoxia cristiana no han estado siempre presentes al espíritu de los místicos y de los poetas cristianos. Dante roza justamente esta misma cuestión en la memorable entrevista que tiene con el espíritu de Piccarda en el tercer canto del *Paraíso*. Piccarda se encuentra en la esfera inferior del cielo, la esfera de la luna inconstante, porque después de haber sido raptada de su convento y casada a la fuerza no se sintió impulsada a renovar sus anteriores votos. Dante le pregunta si no anhela alguna vez un estadio más elevado del paraíso, más próximo a Dios, el fin de toda aspiración. Ella le responde que participar de la voluntad de Dios, que ha fundado en su casa muchas diferentes mansiones, significa ser verdaderamente uno y mismo con Él. Desear estar más cerca de Dios arrastraría al alma más lejos de lo debido, pues se opondría al orden establecido [1]).

1) *Paradiso*, III, 73-90:

"Se disiassimo esser più superne,
Fôran discordi gli nostri disiri
Dal voler di Colui che qui ne cerne . . .

Por lo tanto, el santo cristiano tenía que conservar, inclusive en el cielo, su esencial fidelidad, su separación y su humildad. Tenía que sentirse todavía desvalido y perdido en sí mismo, como Tobías, siendo feliz solamente en tanto que el Ángel del Señor le sostenía por la mano. Para Piccarda, decir que acepta la voluntad de Dios significa, no que participa de ella, sino que se somete a ella. Estaría dispuesta a ir gustosamente más allá, pues su naturaleza moral lo exige, como Dante —incorregible platónico— ha percibido perfectamente. Pero no se atreve a mencionarlo, pues sabe que Dios, cuyos pensamientos no son los de ella, lo ha prohibido. La esfera inconstante de la luna no le proporciona una perfecta felicidad, pero como es virtuosa dice que le otorga una felicidad suficiente, toda la que tiene el coraje de esperar un corazón afligido y contrito.

Tales son las inspiraciones antagónicas que se encuentran bajo las atractivas armonías del *Paraíso*. Lo que estaba aquí en conflicto no era el alma del poeta; eran sólo sus tradiciones. Los conflictos de su propio espíritu habían sido relegados a otras regiones, a la era de la tierra que contemplaba maravillado desde las alturas del cielo [1]), sorprendido de

E la sua volontade è nostra pace.
Ella è quel mare al qual tutto si muove
Ciò ch'ella cria, o che natura face. —
Chiaro mi fu allor com'ogni dove
In cielo è Paradiso, etsi la grazia
Del Sommo Ben d'un modo non vi piove [19]).

[1]) *Paradiso*, XXII, 133-39:

Col viso ritornai per tutte quante
Le sette spere: e vidi questo globo
Tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante.
E quel consiglio per migliore appròbo
Che l'ha per meno: e chi ad altro pensa,
Chiamar si puote veramente probo [20]).

que los hombres abracen tan apasionadamente esas tribulaciones de hormigas cuando los mejores son, según dice Dante, los que menos piensan en ellas.

En esta frase el poeta tiene acaso conciencia de una falta personal, pues Dante estaba lejos de la perfección, inclusive como poeta. Era demasiado un hombre de su tiempo y con frecuencia escribía con una pasión no depurada por el juicio. Es tanto lo que nos domina el interés puramente personal y dramático cuando leemos los pasajes referentes a un Bonifacio o a un Ugolino, que nos olvidamos de que estas figuras históricas han sido convertidas en figuras eternas y constituyen meros fragmentos en el mosaico de las esencias platónicas. El propio Dante casi lo olvida. El lector moderno, acostumbrado a las ficciones carentes de significación y de sentido, deseoso de ser entretenido por imágenes sin pensamientos, puede no advertir esta falta de perspectiva o puede alegrarse de ella. Pero si es hombre sensato, no se alegrará mucho tiempo. Los Bonifacios y los Ugolinos no son las figuras verdaderamente profundas y verdaderamente atractivas de la *Divina Comedia.* Son, en un sentido relativo, vulgaridades que se encuentran en la misma. En estos casos sentimos demasiado la vehemencia de los prejuicios o de la indignación del poeta. No es, como le ocurre habitualmente, justo; no se detiene a pensar, como lo hace casi siempre. Olvida que se halla en el mundo eterno y se sumerge durante unos momentos en el alboroto de cualquier mercado italiano o en la sala de consejos de cualquier faccioso *condottiere.* Los pasajes que Dante escribe de tal manera —como los dedicados a Bonifacio y Ugolino— son poderosos y vehementes, pero no son hermosos. Infaman más que descubren el objeto de sus invectivas; sorprenden más que conmueven al lector.

Este género inferior de éxito —pues es todavía un éxito en retórica— envuelve al poeta porque ha abandonado el

aspecto platónico de su inspiración y se ha convertido por unos momentos en un ser enteramente histórico, enteramente hebraico o romano. Hubiera sido un espíritu inferior si hubiese permanecido siempre en este nivel. Suprimidas las esferas platónicas y la ética aristotélica, su *Comedia* no habría sido divina. Para que sean verdaderamente dignas de recordación, las personas y los incidentes han de tener un sentido, han de encontrar su puesto en el mundo moral, han de ser juzgados, y juzgados rectamente, en su dignidad y valor. Un sentimiento casual personal hacia ellos, por apasionado que sea, no puede ocupar el lugar que corresponde a la penetración afectiva que comprende y a la amplia experiencia que juzga.

Una vez más (y esto es fundamental en Dante) : el amor, tal como lo siente y lo expresa, no es un amor normal o sano. Es, sin duda, bastante real, pero demasiado limitado y expresado demasiado caprichosamente, de suerte que cuando se amplía platónicamente y se identifica con la gracia de Dios y con la sabiduría revelada, sospechamos que si hubiera sido natural y viril, habría ofrecido más resistencia a una transformación tan mística. El poeta que desea pasar convincentemente del amor a la filosofía (y esto parece un progreso natural para un poeta) debe ser un amante cordial y completo —un amante como Goethe y su Fausto— más bien que como Platón y Dante. También Fausto pasa de Gretchen a Helena y regresa de nuevo, y Goethe transitó todavía más de un lugar a otro. Si alguno de estos tránsitos hubiera conducido a algo que no solamente fuera amado, sino que mereciera serlo, que no solamente pudiera inspirar toda una vida, sino que también debiera inspirarla, habríamos tenido entonces un auténtico progreso.

Además, Dante habla demasiado acerca de sí mismo. En cierto sentido, este egotismo es un mérito o, cuando menos, un motivo de interés para nosotros, los modernos, pues el

egotismo es la actitud característica de la filosofía moderna y del sentimiento romántico [1]). Al ser egotista, Dante se adelantó a su época. Su filosofía hubiera perdido una dimensión profunda y su poesía un elemento patético si no se hubiera colocado a sí mismo en el centro del escenario y si no hubiera descrito todas las cosas como experiencias propias o como revelaciones que se le hicieran con vistas a su salvación personal. Pero el egotismo de Dante va más allá de lo necesario para que la comprensión trascendental esté ausente de su filosofía. Se extiende tan lejos que proyecta la sombra de su persona no sólo sobre las galerías del purgatorio (como nos anuncia repetidamente), sino también sobre toda Italia y toda Europa, las cuales contempló y juzgó bajo la evidente influencia de los resentimientos y pasiones privadas.

Además, una personalidad proyectada de modo tan insistente no es siempre digna de contemplación. Dante es muy orgulloso y muy severo. Al mismo tiempo, es curiosamente tímido, y el lector puede cansarse algunas veces de sus perpetuos temblores y lágrimas, de sus arranques y complicadas dudas. Un hombre que se sabe bajo la especial protección de Dios y de tres celestiales damas, que tiene como guía a un sabio y a un mago de la talla de Virgilio hubiera podido considerar inclusive el infierno con un poco más de confianza. ¡Cuán lejos se halla este estremecido y pasmado filósofo del risueño coraje de Fausto que, al ver su perro de aguas convertirse en monstruo, luego en nube y, finalmente, en Mefistófeles, dice en seguida: *Esto era, pues, la esencia del perro, Das also war des Pudels Kern.* Dante era, sin duda, un hombre medieval, y la contrición, la humildad

[1]) Egotismo se emplea aquí en un sentido todavía más peyorativo que egoísmo, el cual puede tener muchas veces un aspecto noble, tal como Goethe pone de manifiesto en los *Años de viaje de Wilhelm Meister* (N. del T.).

y el temor al diablo eran en aquellos días grandes virtudes. Pero la conclusión a que debemos llegar es precisamente la de que las virtudes de aquellos días no son las mejores virtudes y de que un poeta que represente tal época no puede ser un vocero leal ni definitivo de la humanidad.

Acaso hemos ya pasado ahora revista a los objetos principales que poblaron la imaginación de Dante, a los principales objetos en el centro de los cuales nos transporta su poesía. Y si el genio de un poeta nos conduce hasta su mundo encantado, el carácter de este mundo determinará la calidad y la dignidad de su poesía. Dante nos transporta, con evidente fuerza, primero hacia la atmósfera de un amor visionario, y luego hacia la historia de su conversión, afectada por este amor o por la divina gracia que con él se identifica. El supremo ideal a que le condujo su conversión es expresado por él mediante la naturaleza universal y es encarnado entre los hombres por la doble institución de una religión revelada y de un imperio providencial. Para rastrear el destino de estas instituciones se nos conduce hasta el panorama de la historia entera, con sus grandes crisis y grandes hombres, y especialmente hasta el panorama de la Italia de su tiempo, donde contemplamos los crímenes, las virtudes y los infortunios de los hombres prominentes tanto en fomentar como en obstaculizar el ideal de la cristiandad. Todas estas personas son colocadas ante nosotros con la simpatía y la sencillez de un dramaturgo, pero no se trata de un mero carnaval, de una danza macabra, pues por encima de la confusa refriega de los partidismos y de las pasiones escuchamos la voz firme, la implacable sentencia del profeta que los juzga.

Dotado así del más delicado sentido del color y del más firme arte del dibujo, Dante ha colocado en su lienzo el mundo entero. Este mundo se manifiesta allí completo, claro, hermoso y trágico. Es vívido y veraz en sus detalles,

sublime en su marcha y en su armonía. No es una poesía en la que las partes son mejores que el todo. Aquí, como en una gran sinfonía, todo se integra y apoya: el compás se guarda, la tensión aumenta, el volumen redobla, la fina melodía se remonta cada vez más alta, y todo termina, no con un estrépito repentino, no con un incidente casual, sino mediante un reflejo sostenido en el sentido de que no ha terminado, sino de que permanece para nosotros en su integridad como una revelación y un recurso eternos. Nos ha enseñado a amar y a renunciar, a juzgar y a adorar. ¿Qué más podía hacer un poeta? Dante poetizó la vida y la naturaleza tal como las encontró. Su imaginación dominaba y abarcaba el mundo entero. Por ello alcanzó la última meta a que puede aspirar un poeta: dejó establecida la norma de toda posible hazaña poética, se convirtió en el tipo del poeta supremo. Esto no quiere decir que sea el "más grande" de los poetas. El mérito relativo de los poetas es un tema de estériles discusiones. El problema puede constantemente plantearse siempre que surja un crítico de temperamento original o con un nuevo criterio. Menos aun necesitamos decir que no puede ya aparecer jamás un poeta más grande. Podemos confiar en que ocurrirá lo contrario. Pero Dante nos proporciona un afortunado ejemplo de *la más alta especie* de poesía. Su poesía abarca todo el campo de que puede extraerse lo poético y al cual puede aplicarse lo poético, desde los más recónditos lugares del corazón hasta los límites más extremos de la naturaleza y del destino. Si dar valor imaginativo a algo es la tarea mínima de un poeta, dar valor imaginativo a todas las cosas y al sistema de las cosas es evidentemente su máxima faena.

Dante realizó esta tarea, desde luego bajo especiales limitaciones y condiciones de tipo personal y social. Pero la realizó y con ello cumplió las condiciones de la suprema poesía. El propio Homero, como actualmente empezamos a

comprender, padecía de cierto convencionalismo y unilateralidad. Su arte ignoró muchas cosas de la vida y de la religión de su época. Era un arte adulador y eufemístico. Tenía una especie de suavidad penetrante, como la que actualmente asociamos con un elegante sermón. Era una poesía que se dirigía a la casta superior, a los conquistadores, y extendía un intencionado hechizo por encima de sus pasadas brutalidades y de sus presentes decepciones. En Dante no encontramos tal parcialidad; pinta lo que odia con tanta franqueza como lo que ama, y es en todas las cosas completo y sincero. Si tal sentido de las proporciones es alcanzado nuevamente por un poeta, no lo será sin duda por un poeta de lo sobrenatural. Desde ahora en adelante, lo sobrenatural ha de figurar para cualquier imaginación amplia y honrada como una idea de la mente humana —como una parte de lo natural. Concebirlo de otra manera equivaldría a ignorar las tendencias de la época, a no expresarlas o completarlas. Sin embargo, por esta misma razón puede esperarse que Dante seguirá siendo el supremo poeta de lo sobrenatural, el exponente sin rival, después de Platón, de aquella fase del pensamiento y del sentimiento en la cual lo sobrenatural pareció ser la clave de la naturaleza y de la felicidad. Ésta es la hipótesis mediante la cual mejor se ha alcanzado hasta ahora la unidad moral en este mundo. Aquí tenemos, pues, la más completa idealización y comprensión de las cosas realizada hasta ahora por la humanidad. Dante es el tipo del perfecto poeta.

EL FAUSTO DE GOETHE

IV

EL FAUSTO DE GOETHE

Al acercarnos al tercero de nuestros poetas filósofos puede interponerse un escrúpulo en nuestro espíritu. Lucrecio fué indudablemente un poeta filósofo; todo su poema está dedicado a exponer y a defender un sistema de filosofía. En Dante el caso es aproximadamente tan evidente. La *Divina Comedia* es un poema personal y moral, pero no sólo hay muchos pasajes explícitamente filosóficos, sino que el conjunto es inspirado y dirigido por el más preciso de los sistemas religiosos y de los códigos morales. Dante es también inequívocamente un poeta filósofo. Pero, ¿fué Goethe un filósofo? ¿Y es el *Fausto* un poema filosófico?

Si asentimos a ello, debe ser dando cierta amplitud a nuestras palabras. Goethe fué el hombre más ilustrado de la humanidad; demasiado ilustrado acaso para ser un filósofo en el sentido técnico del vocablo o para someter este mundo salvaje a la ortopedia de una terminología sutilmente cerebral. Es cierto que fué durante toda su vida un partidario de Spinoza y que puede ser llamado sin vacilación un naturalista en filosofía y un panteísta. Su adhesión a la actitud general de Spinoza no excluía, sin embargo, una gran plasticidad y libertad en sus propias concepciones, inclusive en los puntos más fundamentales.

Goethe no admitió así la interpretación mecánica de la naturaleza propugnada por Spinoza. Atribuyó también, por lo menos a las almas privilegiadas, como la suya, una especie más personal de inmortalidad que la que Spinoza había concedido. Además, profesó una generosa simpatía hacia las explicaciones dramáticas de la naturaleza y de la historia habituales en la Alemania de su tiempo. Mas tal idealismo trascendental, que hacía del mundo la expresión de un empeño del espíritu, era una inversión total de aquella convicción, tan profunda en Spinoza, según la cual todas las energías morales residen en particulares criaturas, centellas de un mundo absolutamente infinito y sin una finalidad determinada. En una palabra: Goethe no fué un filósofo sistemático. Sus opiniones acerca de la marcha de las cosas y de la significación de los grandes personajes y de las grandes ideas fueron, realmente, filosóficas, aunque más románticas que científicas. Sus ideas sobre la vida eran nuevas y variadas. Interpretaban el genio y la ciencia de su época. No expresaban una firme actitud personal, radical, unificada y transmisible a otros tiempos y personas. Pues, después de todo, los filósofos tienen sobre los literatos esta ventaja: que siendo sus espíritus más orgánicos, pueden propagarse más fácilmente. Esparcen menos influencia, pero más semillas.

Si de Goethe pasamos al *Fausto* —y es sólo como autor del *Fausto* que lo consideraremos— la situación no será menos ambigua. Tal como lo redactó primero el joven Goethe, la filosofía aparecía en la obra en primer plano, —*Hab nun ach die Philosophey*—, pero aparecía allí y en toda la pieza meramente como una experiencia humana, una pasión o una ilusión, un acopio de imágenes o un arte ambicioso. Cierto es que, más tarde, bajo el hechizo de la moda y de Schiller, Goethe circundó sus escenas originarias con otras, como el prólogo en el cielo, o la apoteosis de

Fausto en la que se insinuaba una filosofía de la vida: la de que quien se esfuerza y opone se extravía, pero encuentra en este extravío su salvación. Esta idea cimentó toda esa sabiduría satírica y mefistofélica tan abundante en todo el poema, en las partes últimas tanto como en las primeras. Era una moral que adornaba la historia sin constituir su fundamento y sin expresar siquiera lealmente el espíritu que respira. El *Fausto* seguía siendo un poema esencialmente romántico, escrito para permitir un desahogo a un genio fecundo y activo, para conmover el corazón, aturdir la mente con un carnaval de imágenes, divertir, sorprender, humanizar. Y si tenemos que hablar de filosofía había muchas máximas adecuadas en el poema, muchas observaciones medio ocultas que excedían en valor filosófico a la moral oficial y trasnochada con que el autor lo recubría y que ya nos advertía inclusive no tomar demasiado en serio [1]).

El *Fausto* no es, pues, un poema filosófico escrito en forma sincera y deliberada, pero ofrece una solución al problema moral de la existencia tanto como los poemas de Lucrecio y Dante. Las filosofías conocidas son dulces, pero las desconocidas pueden ser más dulces todavía. Pueden ser más puras y más profundas justamente por ser adoptadas inconscientemente, por ser más bien vividas que enseñadas. Esto no equivale meramente a decir lo que podría decirse de toda obra de arte y de todo objeto natural: que podría convertirse en el punto de arranque de una serie de inferencias que nos revelarían el universo entero, como la flor en el muro agrietado. Quiere decir más bien que la ascensión vital hacia un ideal preciso pero latente, puede expresar este ideal, cuando domina a una vida entera, de

[1]) ECKERMANN, Conversación del 6 de mayo de 1827: *"Das ist zwar ein wirksamer, manches erklärender, guter Gedanke, aber es ist keine Idee die dem Ganzen... zugrunde liege"* [21]).

un modo más completo que las palabras más cuidadosamente seleccionadas.

Ahora bien, *Fausto* es la espuma en la cresta de dos grandes olas de la aspiración humana, olas que se funden y compenetran mutuamente: la ola del romanticismo, procedente de las profundidades del genio y de las tradiciones nórdicas, y la ola de un neopaganismo, venido de Grecia a través de Italia. No son filosofías que el crítico pueda leer en el *Fausto;* son pasiones que hierven en el drama. Es el drama de una aventura filosófica, de una rebelión contra el convencionalismo, de una ascensión hacia la naturaleza, la sensibilidad y la belleza, y de un regreso a lo convencional con el sentimiento de que la naturaleza, la sensibilidad y la belleza, a menos que se hayan encontrado allí, no se encontrarán ya en absoluto. Goethe no describe nunca, como Dante, lo que su héroe persigue; se limita a describir la persecución. Como en el famoso apólogo de Lessing, prefiere la persecución del ideal al ideal mismo, tal vez porque, como en el caso de Lessing, la esperanza de realizar el ideal y el interés en realizarlo comenzaban a abandonarlo.

El caso se parece a lo que hubiera ocurrido si Dante, en vez de reconocer y de amar a Beatriz a primera vista y de elevarse a una visión del mundo eterno ya hecho y perfectamente dispuesto, hubiera pasado de un amor a otro, de una *donna gentile* a otra *donna gentile,* suspirando siempre por los ojos de Beatriz sin encontrarse jamás con ellos. La *Divina Comedia* hubiera sido entonces solamente humana, pero habría sugerido y requerido la misma perfección que describe. Y sin expresar esta perfección, nuestra comedia humana habría podido proporcionar materiales e impulsos para ella, de suerte que si se hubiese expresado la perfección de referencia, habría sido sentida con más profundidad y comprendida más adecuadamente. Dante nos ofrece una meta filosófica y nosotros tenemos que evocar y rastrear el

viaje; Goethe nos da un viaje filosófico y nosotros tenemos que adivinar su meta.

Goethe es un poeta romántico, un novelista que escribe en verso. Es un filósofo de la experiencia tal como se ofrece al individuo. Es el filósofo de la vida, en tanto que la acción, el recuerdo o el soliloquio pueden poner delante de nosotros sucesivamente la vida. Ahora bien, la sustancia del romanticismo consiste en tomar lo que se sabe es un mundo antiguo y lejano como algo esencial para satisfacer las emociones particulares de cada uno. El salvaje o el animal desconocedores de la naturaleza o de la historia no podrían ser en modo alguno románticos. Serían suavemente idiotas y aceptarían todas las cosas sin sospechar lo que había dentro de ellas. El romántico tiene que ser, pues, un hombre civilizado, con el fin de que su egotismo y su primitivismo se hagan conscientes, de que su vida contenga una rica experiencia y de que su reflexión recorra todas las variedades del sentimiento y del pensamiento. Al mismo tiempo, debe ser, en su genio íntimo, un bárbaro, un niño y un trascendentalista, con el fin de que su vida le parezca absolutamente nueva, libre, imprevista e imprevisible. Constituye una parte de su inspiración suponer que está creando un nuevo cielo y una nueva tierra cada vez que experimenta una revolución en su temperamento o en sus propósitos. Ignora o finge ignorar todas las condiciones de la vida hasta que acaso viviendo las descubre [1]). Como Fausto, escar-

[1]) *Faust*, Parte II, Acto V, 375-82:

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, liess ich fahren,
Was mir entwischte, liess ich ziehn.
Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
Und abermals gewünscht, und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt; erst gross und mächtig,
Nun aber geht es weise, geht bedächtig [22]).

nece la ciencia y está dispuesto a probar la magia, la cual hace de la voluntad de un hombre la dueña del universo en que vive. Repudia toda autoridad, excepto la que se ejerce misteriosamente sobre él por su profunda fe en sí mismo. Es siempre honrado y valiente, pero varía de un modo constante y se absuelve de su pasado tan pronto como lo ha vivido u olvidado. Tiene propensión a ser díscolo y temerario, justificándose a sí mismo mediante la razón de que toda experiencia es interesante, de que sus fuentes son inagotables y siempre puras y de que el futuro del alma es infinito. En el héroe romántico deben combinarse el hombre civilizado y el bárbaro. Debe ser el heredero de toda civilización y, no obstante, debe aceptar la vida de un modo arrogante y egotista, como si se tratara de un experimento absolutamente personal.

Esta singular combinación quedaba notablemente ejemplificada en el Doctor Fausto, una figura medio histórica, medio legendaria, familiar a Goethe en su mocedad a través de libros viejos y de funciones de títeres. Aventurero en el sentido romántico tanto como en el sentido vulgar de la palabra, algo parecido a Paracelso o a Giordano Bruno, el Doctor Fausto había experimentado el misterio de la naturaleza, había despreciado la autoridad, dado crédito a la magia, vivido en la impostura y huído de toda prudencia. Sus alardes blasfemos y su ruin conducta, junto con sus artes mágicas, habían hecho de él, aun durante el tiempo de su vida, un personaje escandaloso e interesante. Apenas había muerto que ya innumerables leyendas se recogían acerca de su vida. Se dijo que había vendido su alma al diablo a cambio de veinticuatro años de alocados placeres sobre la tierra.

Esta leyenda implicaba un ejemplo terrible y edificante, una advertencia a todos los cristianos para que evitaran las celadas de la ciencia, del placer y de la ambición. Todo esto

había enviado al Doctor Fausto al fuego del infierno; su cadáver, encontrado con el rostro pegado al suelo, no pudo ser vuelto de espaldas a la tierra. Sin embargo, debemos sospechar que aun en los comienzos la gente reconoció en el Doctor Fausto un colega valiente, un reprobado algo envidiable que se había atrevido a saborear las buenas cosas de esta vida por encima de las tristes alegrías vagamente prometidas para la otra. Todo lo que el Renacimiento estimaba quedaba representado en él como una dádiva del diablo. Y el hombre medio podía muy bien dudar de si era la religión o la vida humana lo que se hacía con ello menos amable. Los autores luteranos del primer libro sobre el particular comprendieron, comprendieron rectamente, que todas esas cosas hermosas que habían tentado a Fausto eran poco evangélicas, paganas y papistas, pero no podían dejar de admirarlas e inclusive de codiciarlas, especialmente después de que los primeros ardores de la restauración del antiguo cristianismo habían tenido tiempo de enfriarse.

Marlowe, que escribió sólo unos años más tarde, empezó la rehabilitación del héroe. Su Fausto se condena todavía, pero se transforma en la clase de personaje que Aristóteles cree representativo del héroe trágico, esencialmente humano y noble, pero descarriado por algún vicio o error excusables. El público de Marlowe podía ver en el Doctor Fausto un hombre y un cristiano como cualquiera de ellos, llevado demasiado lejos por la ambición y por el amor al placer. No era un incrédulo radical, un compañero natural del diablo, sin conciencia y pagano, como el villano típico del Renacimiento. Por el contrario, había llegado a ser un buen protestante que creía varonilmente en todas las partes del credo que expresaban sus afecciones espontáneas. Un ángel está con frecuencia susurrando en sus oídos, y si es el mal ángel el que finalmente predomina, ello acontece a pesar de los continuos remordimientos y vacilaciones de Fausto.

Este excelente Fausto resulta condenado por accidente o por predestinación; ha sido intimidado por el diablo y se le ha impedido arrepentirse cuando realmente se ha arrepentido. Con ello se exalta el terror de la conclusión; vemos que por haber prometido entregar el alma en un momento apasionado, un hombre esencialmente bueno es arrastrado, contra su voluntad, a la condenación y a la desesperación. La alternativa de una solución feliz es casi inminente y es sólo el moroso placer de lo espeluznante y de lo horrible, de que está impregnada esta especie de melodrama, lo que lo envía, lanzando agudos gritos, al infierno.

Lo que hace de la conclusión de Marlowe la más violenta y la menos filosófica es el hecho de que para cualquier persona no dominada por el convencionalismo, el buen ángel parece llevar en el diálogo la parte peor del argumento. Todo lo que tiene para ofrecer es una agria admonición y una advertencia superficial:

¡Oh Fausto! pon aparte este libro condenado
y deja de mirarlo para que no tiente tu alma
despertando la pesada ira de Dios sobre tu cabeza.
Lee, lee las Escrituras; aquello es blasfemia.
Dulce Fausto, piensa en el cielo y en las cosas celestiales.

A lo que replica el ángel malo:

No, Fausto, piensa en la fama y en las riquezas.

Y en otro pasaje:

Penetra, Fausto, en este arte famoso
en que está contenido todo el tesoro de la naturaleza,
Has de ser en la tierra lo que es Júpiter en el cielo,
Señor y dueño de estos elementos.

No hay ninguna duda de que el diablo representa aquí el ideal natural de Fausto o de cualquier otro hijo del Renacimiento. Invoca las vagas, pero sanas ambiciones de un alma joven que se esfuerza por dominar el mundo. En otros términos, este demonio representa el verdadero bien, y no es sorprendente que el honrado Fausto no pueda resistir a sus sugestiones. Nos gusta por su amor a la vida, por su confianza en la naturaleza, por su entusiasmo por la belleza. Habla por todos nosotros cuando grita:

¿Era éste el rostro que botó al mar mil naves
y mandó incendiar las torres sin corona de Ilión?

Sus mismas irreverentes travesuras contra el Papa le hacen más querido de un público anticlerical. Fausto atrae a los cortesanos y a los caballeros por su altivo desprecio poético hacia profesiones tan ásperas como las leyes, la medicina o la teología. En una palabra, el Fausto de Marlowe es un mártir de todas las cosas que el Renacimiento alababa: poder, conocimiento curioso, espíritu de empresa, riqueza y belleza.

Cuán profundamente coinciden Marlowe y Goethe en el mismo camino de trastornar la filosofía cristiana de la vida podemos advertirlo si comparamos por un momento (como se ha hecho con frecuencia para otros aspectos) el *Fausto* con *El Mágico prodigioso*, de Calderón. Este más antiguo héroe, San Cipriano de Antioquía, es como Fausto un erudito que promete entregar su alma al diablo, que practica la magia, abraza el fantasma de la belleza y es, últimamente, salvado. Aquí termina la analogía. Lejos de aborrecer toda teoría y particularmente la teología, Cipriano es un filósofo pagano que busca anhelosamente a Dios y está desbrozándose el camino, con entera fe en su método, hacia la ortodoxia cristiana. Cipriano abruma al

diablo con argumentos escolásticos acerca de la unidad, poder, sabiduría y bondad de Dios. Se enamora y vende su alma sólo con la esperanza de satisfacer su pasión. Estudia magia principalmente por el mismo motivo. Pero la magia no consigue domeñar la voluntad de la dama cristiana a la cual ama (una dama moderna y muy española, aunque la acción se supone desarrollada en Antioquía). El diablo puede facilitar sólo un falso fantasma de su persona y cuando Cipriano se acerca a ella y levanta su velo no encuentra bajo él más que una espantosa calavera, pues Dios puede hacer milagros que sobrepujan los de cualquier mago y vencer al diablo en su propio juego. Estupefacto por este portento, Cipriano se convierte al cristianismo. Semidesnudo, extático, tomado por loco, testimonia recia y persistentemente el poder, sabiduría y bondad del único Dios verdadero. Y como la persecución de Decio está arreciando en aquellos momentos, ingresa precipitadamente en el martirologio. Su dama, sentenciada también por la misma causa, lo alienta con su heroica actitud y sus heroicas palabras. Su pasión terrenal ha muerto, pero sus almas están unidas en la muerte y en la inmortalidad.

Vemos en este drama que la magia ha sido derrotada por los milagros, que la duda es sustituída por la fe, que la pureza resiste a la tentación, que la pasión se transforma en fervor y que todas las glorias del mundo se desvanecen ante la desilusión y el ascetismo. Estas glorias no son, dice el poeta, sino polvo, ceniza, humo y aire.

El contraste con el *Fausto* de Goethe no puede ser más completo. Ambos poetas se toman grandes libertades en lo que respecta a sus cronologías, pero el espíritu de sus dramas es notablemente conforme con el de las épocas correspondientes en que se suponen los hechos. Calderón glorifica el tránsito del paganismo al cristianismo. La filosofía en que culminó ese tránsito —la ortodoxia católica— do-

mina todavía la mente del poeta, no de un modo superficial, sino hasta el punto de enardecer su imaginación y hacer sublimes sus personajes y arrebatados sus versos. El *Fausto* de Goethe, por el contrario, glorifica la vuelta del cristianismo al paganismo. Muestra el espíritu del Renacimiento que libera a las almas y rompe las cadenas de la fe tradicional y de la moral tradicional. Después de manifestarse brillantemente en la época del Fausto histórico, ese espíritu pareció quedar sofocado en el gran mundo durante el siglo XVII. Las personas y las leyes habían reafirmado su antigua vinculación al cristianismo y el Renacimiento sobrevivía sólo de un modo abstracto, en la erudición y en las bellas artes, a las cuales seguía prestando cierta elegancia clásica o pseudo-clásica. Sin embargo, en la época de Goethe penetraba en las almas humanas un segundo Renacimiento. El amor a la vida, audaz y valiente, arraigaba en más de un individuo. En el movimiento romántico y en la Revolución Francesa se separó este amor a la vida de los compromisos políticos y de las convenciones que lo habían estado ahogando durante dos siglos. El héroe de Goethe encarna esta segunda emancipación romántica del espíritu, que había sido durante demasiado tiempo un mal dispuesto discípulo de la tradición cristiana. Este espíritu comienza a pedir aire, naturaleza y experiencia. Cipriano, un mal dispuesto discípulo del paganismo, había a su vez suspirado por la verdad, por la soledad y por el cielo.

Tal fué la leyenda que, para la mayor suerte de la humanidad, fascinó al joven Goethe y arraigó en su fantasía. En torno a ella se acumulaban las experiencias y las ideas de sesenta años bien henchidos. El *Fausto* se convirtió en la autobiografía poética y en el testamento filosófico de Goethe. En él insertó todos los entusiasmos que diversificaban su propia vida, la gran alternativa entre el arte clásico y el romántico, inclusive la controversia entre el nep-

tunismo y el vulcanismo geológicos y su paternal admiración por Lord Byron. Pero a pesar de las libertades que se permitió con la leyenda, y el giro personal que dió a la misma, nada omitió de sus asociaciones históricas. Su vida en Francfort y en Estrasburgo había hecho familiar a su fantasía la vida medieval. Herder le había transmitido un culto imaginativo hacia todo lo que era nacional y característico tanto en las artes como en las costumbres. Sobre él cayó el hechizo de la arquitectura gótica, y en Shakespeare había aprendido a sentir la fuerza infinita de la sugestión mediante detalles, vislumbres innumerables, mezclas naturales de júbilo y tristeza, humilde realismo en las cosas externas en medio de efusiones líricas y metafísicas de las pasiones. El sentido de la belleza clásica que había inspirado a Marlowe sus versos inmortales y que debía más tarde inspirar a Goethe su propia *Elena,* estaba todavía latente, pero en vez de ello adoptó el furor humanitario, entonces predominante, de defender e idealizar las víctimas de la ley y de la sociedad, y entre ellas la pobre muchacha que para escapar a la deshonra se desprende de su hijo recién nacido. Tal víctima de un seductor egoísta y de un público farisaico agregaba un rasgo conveniente de feminidad y de emoción patética a la historia de Fausto. Cuando menos para la actualidad, Gretchen ocupaba el lugar de la codiciada Elena.

Esta Gretchen no era un ser común, sino una criatura dotada de toda la inocencia, dulzura, inteligencia, ardor y fortaleza que Goethe encontraba o creía encontrar en sus propias Gretchens, Kätchens y Frederickes. Pues el joven Goethe, aunque muy erudito, no era un mero estudiante de libros. A su poder y competencia humanas para alcanzar éxito agregaba los arrebatos del sentimiento, los irresponsables éxtasis, los repentinos pesares de un poeta auténtico. Era un amante verdadero y un amante díscolo. Podía ahon-

dar con pavor en la magia, con un espíritu de aventura análogo al de Fausto; podía ofrecer en su desván sacrificios en honor de la salida del sol; podía sumergirse en el misticismo cristiano y a veces podían manar desde las zonas profundas de su inconsciente chorros de palabras, de imágenes y de lágrimas. Era un genio si es que alguna vez lo ha habido. Y este genio se volcó en toda su lozanía sobre la composición del *Fausto* —el más afín de los temas, la más pintoresca y mágica de las ficciones.

En la primera versión del poema, antes de la historia de Gretchen, encontramos, como en Marlowe, al estudioso Fausto en un soliloquio sobre la vanidad de las ciencias. Las ciencias no captan nada de la auténtica verdad; son ficciones verbales. Ni siquiera han proporcionado a Fausto renombre o riquezas. Acaso sería mejor la magia. El aire está lleno de espíritus; si pudiera conseguirse su ayuda quedarían posiblemente desvelados los secretos de la naturaleza. Podríamos alcanzar la verdadera ciencia y con ella un poder no soñado sobre el mundo material. Pues, según Goethe, la naturaleza tiene realmente secretos. No se revela enteramente mediante un examen fortuito; no es un simple mecanismo de partes simples y de leyes determinables. Nuestra última visión de ella, lo mismo que nuestra primera ojeada, debe ser interpretada. Hemos de adivinar su alma a través de la suma de sus manifestaciones. Por lo tanto, sólo un arte retórico y poético, como la magia, tiene alguna probabilidad de desvelárnosla y de ponernos cara a cara frente a la verdad.

En esta invocación de los espíritus, tal como la hace el Fausto de Goethe, no se trata de vender ni siquiera de arriesgar el alma. Al revés del Fausto de Marlowe, el de Goethe no tiene fe ni temor. Desde el punto de vista de la Iglesia, está ya condenado como incrédulo, pero en tanto que incrédulo busca la salvación en otra esfera. Como los

arrojados espíritus del Renacimiento, espera encontrar en la naturaleza universal, infinita, apacible y amplia un escape de la cárcel de la doctrina y de la ley cristianas. Sus artes mágicas son el sacramento que le iniciarán en su nueva religión, en la religión de la naturaleza. Recurre a la naturaleza también en otro sentido, más propio de la época de Goethe que de la de Fausto. Anhela las soledades grandiosas. Siente que la luz de la luna, las cuevas, las montañas, las nubes serían su mejor medicina y su mejor consejero. Las almas de Rousseau, de Byron y de Shelley están preencarnadas en este Fausto, resumen de todas las rebeliones románticas. Allí coexisten con las almas de Paracelso y de Giordano Bruno. Piensa que los aspectos salvajes de la naturaleza derretirán y renovarán su corazón en tanto que la magia le revelará los misterios de las leyes cósmicas y le ayudará a explotarlos.

Lleno de estas esperanzas, Fausto abre su libro de magia en el signo del Macrocosmos. Este libro le muestra el mecanismo del mundo donde todos los hechos y las fuerzas se entretejen y forman una cadena infinita. El espectáculo le fascina; parece haber alcanzado con él una de sus más caras ambiciones. Pero inmediatamente llega al otro aspecto o, como Hegel diría, al otro momento de la vida romántica. Sin importar lo alcanzado, nuestra insatisfacción debe ser perpetua. Así, la visión del universo que tiene Fausto ante sí es, como él mismo indica, sólo una visión, una teoría o concepción [1]). No se trata de una interpretación de la vida interna del mundo tal como Shakespeare, por ejemplo, la siente e interpreta. La experiencia, tal como

1) *Faust*, Parte I. En el gabinete de estudio, I:

Welch Schauspiel! aber, ach! ein Schauspiel nur!
Wo fass'ich dich, unendliche Natur?
Euch, Brüste, wo? [23]).

se ofrece al que vive y trabaja, no es nada por dicha visión teórica. La experiencia se convierte en la ciencia en múltiples hechos analizados, en el paso de una sustancia por múltiples formas. Pero Fausto no pretende una imagen o descripción de la realidad; anhela decretar y ser la misma realidad.

En esta nueva exploración fija sus ojos sobre el signo del Espíritu de la Tierra, que parece más apropiado a su nuevo deseo. Este signo constituye la clave de toda experiencia. Todas las experiencias tientan a Fausto, quien no retrocede ante nada de lo que cualquier mortal ha vivido. Fausto está dispuesto a acometer todas las cosas realizadas por cualquiera de los mortales. Quiere vivir en todos los hombres y estará satisfecho de morir con el último hombre [1]). Tan potente es su anhelo de nuevas experiencias, que el Espíritu de la Tierra se ablanda y aparece tan pronto como es invocado. Dentro de una roja llamarada contempla su monstruoso rostro y su entusiasmo se convierte en horror. Ante Fausto se despliega la furiosa e indistinta catarata de la vida, su despiadada corriente, su infinita variedad y absoluta inconstancia. Esta vida universal no puede ser repetida por ningún individuo, pues trasciende todos los límites de la personalidad. Cada hombre puede asimilarse sólo la parte que cae dentro de su comprensión, sólo el aspecto que ofrecen las cosas desde su particular punto de vista y sus particulares intereses. *Du gleichst,* le

1) *Faust,* Parte I. En el gabinete de estudio:

Du, Geist der Erde, bist mir näher;
Schon fühl'ich meine Kräfte höher,
Schon glüh'ich wie von neuem Wein;
Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen . . .
Mit Stürmen mich herumzuschlagen
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen [24]).

grita el Espíritu de la Tierra, *du gleichst dem Geist den du begreifst, nicht mir.*

Esta sentencia —que la única vida posible y buena para el hombre es la vida de la razón y no la vida de la naturaleza— es muy áspera para el romántico, poco intelectual e insaciable Fausto. Cree, como muchos otros filósofos del sentimiento, que siendo una parte del conjunto de las experiencias, este conjunto o totalidad será análogo a él. Pero, en rigor, está mucho más cerca de la verdad lo opuesto. El hombre está constituído por sus limitaciones, por su condición frente a todas las demás condiciones, por sus designios elegidos entre todos los designios. Todos los grandes objetivos que puede alcanzar se deben a su fuerza de imaginación. Su entendimiento puede hacerle universal; no puede hacerle universal su vida. Al oír esta sentencia de labios del Espíritu de la Tierra, Fausto queda postrado. Se siente impotente para negar lo que proclama el espíritu del mundo, pero no quiere aceptar por mera autoridad una verdad tan importuna y desagradable. Toda su larga experiencia futura bastará apenas para convencerle de ella.

Éstas son las principales ideas filosóficas que aparecen en las dos primitivas versiones del *Fausto* —el *Urfaust* y el *Fragment*. Lo que dice Mefistófeles al joven estudiante es sólo una hábil prolongación de lo que Fausto ha dicho en su primer monólogo acerca de la vanidad de la ciencia y de las profesiones eruditas. Mefistófeles encuentra también cenicienta la teoría y verde y lleno de dorado fruto el árbol de la vida, pero como tiene más experiencia que Fausto del segundo momento de desilusión en la dialéctica romántica, prevé que este fruto dorado se convertirá también en cenizas al ser mordido, como ocurrió en el jardín del Edén. La ciencia es locura, pero la vida no es me-

jor, pues, después de todo, ¿no es la ciencia una parte de la vida?

Cuando nos dirigimos a la primera parte en su forma definitiva o al drama entero encontramos muchos cambios y adiciones que parecen transformar la romántica pintura de la primera escena y ofrecernos una filosofía completa. Sin embargo, estos cambios se refieren más a la expresión que al contenido último, y las adiciones son principalmente nuevas ilustraciones del antiguo tema. Los críticos que estudian la *Entstehungsgeschichte* o historia del origen de las obras de arte nos ayudan a analizarlas más inteligentemente y a reproducir más exactamente lo que en diferentes momentos puede haber sido la intención de sus autores. Pero estos pequeños fragmentos informativos serían comprados a muy alto precio si nos distrajeran de lo que da valor poético y carácter individual al resultado —su idiosincrasia total, su puesto dentro del mundo moral. El puesto que ocupa en el mundo moral el *Fausto* de Goethe es justamente el mismo puesto que corresponde a la primera escena. En su conjunto llena más espacio y se refiere a muchos más temas históricos y poéticos, pero su centro es el antiguo centro y su resultado el antiguo resultado. Sigue siendo romántico en sus descripciones y en su filosofía.

La primera adición que promete arrojar nueva luz sobre la idea del drama es el *Prólogo en el cielo*. A imitación del *Libro de Job*, empieza con el canto de las estrellas de la mañana —los tres arcángeles—, siguiendo luego una conversación muy agradable y llena de donaire entre el Señor y Mefistófeles. La escena tiene el estilo de las representaciones religiosas medievales y esta circunstancia puede hacernos suponer que su punto de partida era la salvación del alma de Fausto. Pero, en un sentido literal, el caso es muy distinto. Como en *Job*, la cuestión consiste en saber lo que pensará y sentirá el mortal sometido a tentación

durante esta vida y no el destino reservado luego a su espíritu separado del cuerpo. Los hombres muertos, observa Mefistófeles, no le interesan. No es un diablo de un infierno subterráneo ocupado, por resentimiento o por ambición, en aumentar la población de sombras torturadas en aquella región fabulosa. Habita en la atmósfera de la tierra; nada sabe de los soles o de los mundos —su elemento es la vida humana [1]). Sigue siendo —como en las primeras versiones de la obra— una parte del Espíritu de la Tierra, una de sus encarnaciones. Su misión particular es, como veremos inmediatamente, la de acelerar la continua destrucción implicada en la continua renovación de la vida. Encuentra muy disparatado por parte de Fausto pedirlo todo y no estar satisfecho de nada, y su empeño radica en que Fausto llegue a no pedir nada y a estar satisfecho con lo que el azar le depare, que llegue a morder el polvo y a morderlo con gusto [2]), que renuncie a la dignidad de querer lo que no existe y no puede existir y se arrastre, como la serpiente, gozando de las comodidades del momento.

Contra esto, el Señor proclama que Fausto es su sirviente —es decir, el sirviente de un ideal— y declara que todo el que persigue un ideal necesita extraviarse, pero que en sus errores necesarios el hombre bueno no olvida jamás el recto

1) *Faust*, Prólogo en el cielo:

Mit den Toten
Hab'ich mich niemals gern befangen.
Am meisten lieb'ich mir die vollen, frischen Wangen.
Für einen Leichnam bin ich nicht zu Haus;
Mir geht es, wie der Katze mit der Maus...
Von Sonn'und Welten weiss ich nichts zu zagen,
Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen [25]).

2) *Faust*, Prólogo en el cielo:

Staub soll er fressen, und mit Lust [26]).

sendero [1]). En otros términos, tener un ideal al que aspirar y, como Fausto, estar siempre insatisfecho, es por sí mismo la salvación del hombre. Fausto no sabe todavía esto. Cree más o menos que hay en el último fondo un bien concreto y definitivo, y por esto es amargo y violento en su insatisfacción. Pero a su debido tiempo llegará a ponerse en claro este problema y comprenderá que sólo merece libertad y vida el que las reconquista incesantemente [2]). El propio Mefistófeles, con sus burlas y seducciones, ayuda a sostener el movimiento del mundo y a mantener despiertos a los hombres [3]). La imperfección es todo lo que es posible en el mundo de la acción, pero los ángeles pueden recoger y fijar en el pensamiento las formas perfectas que la existencia sugiere o roza [4]).

En las dos primeras versiones del *Fausto* aparece Mefis-

[1]) *Ibíd.*;

Es irrt der Mensch, so lang'er strebt.
Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst [27]).

[2]) *Faust*, Parte II, Acto V:

Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluss:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss [28]).

[3]) *Ibíd.*, Parte I. Prólogo en el cielo:

Des Menschen Thätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb'ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muss als Teufel schaffen [29]).

[4]) *Ibíd.*:

Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass'euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
Befestiget mit dauernden Gedanken! [30]).

tófeles sin ninguna introducción. Lo encontramos divirtiéndose dando consejos ambiguos a un inocente erudito y acompañando a Fausto en sus peregrinaciones. Su tono burlón y sus poderes milagrosos lo señalan inmediatamente como el diablo de la leyenda, pero diversos pasajes demuestran que es un representante del Espíritu de la Tierra evocado por Fausto en los comienzos. No debería sorprender al hombre docto el hecho de que Mefistófeles fuera al mismo tiempo diablo y demonio del mundo [1]). Los diablos de la religión popular medieval no estaban cortados por el mismo patrón: eran simplemente los demonios neoplatónicos del aire, junto con los dioses del Olimpo y las más antiguas divinidades célticas, denigradas por el fervor sectario y degradadas por una imaginación tímida y basta. Cierto es que muchos de estos espíritus paganos habían sido originariamente malos y dañinos, por cuanto no son favorables ni atractivos todos los aspectos de la naturaleza ni todos los sueños de los hombres. Pero en conjunto no poseían ningún carácter maligno en su vida elemental e irresponsable; eran potencias aladas que danzaban por el espacio entre la tierra y la luna. No eran habitantes de un infierno subterráneo; no eran atormentadores ni atormentados. Con frecuencia pululaban y cantaban alegremente,

1) *Faust*, Parte I. Bosque y caverna:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet . . .
O, dass dem Menschen nichts Vollkommnes wird,
Empfind'ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, etc.

También *ibíd.*, Dia nublado: *Grosser herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, der du mein Herz kennest und meine Seele, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt?* 31)).

como lo hacen en el *Fausto* e inclusive en *El mágico prodigioso*, y si en otros momentos gruñían o ululaban lo hacían como ranas y buhos, criaturas menos atractivas, pero no menos naturales que los colibrís.

El Mefistófeles de Goethe es uno de estos espíritus menos agradables de la atmósfera, especialmente del fuego que la envuelve. Él mismo explica de un modo ingenioso y profundo el motivo de su complacencia en el mal en vez del bien. La oscuridad o la nada, dice, existieron antes del nacimiento de la luz. La nada o la oscuridad siguen siendo la parte fundamental y, a su entender, la parte mejor de esa mezcla de ser y de privación que llamamos la existencia. Nada de lo que existe puede ser conservado ni merece serlo; por lo tanto, mejor sería que no hubiese existido jamás nada [1]). Negar el valor de todas las cosas y, de acuerdo con ello, desear destruírlas es la única ambición racional. Mefistófeles es el espíritu que niega continuamente, es el sempiterno "no". Este espíritu —que podría compararse con el Marte de Lucrecio— tiene un gran poder en el mundo; cada cambio lo revela en cierto modo, pues en cierto modo es cada cambio la destrucción de algo. Este

1) *Faust*, Parte I, En el gabinete de estudio, I:

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles was entsteht,
Ist wert, dass es zu Grunde geht;
Drum besser wär's, dass nichts entstände. . .
Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar. . .
Was sich dem Nichts entgegenstellt,
Das Etwas, diese plumpe Welt,
So viel als ich schon unternommen,
Ich wusste nicht ihr beizukommen. . .
Wie viele hab'ich schon begraben!
Und immer cirkuliert ein neues, frisches Blut,
So geht es fort, man möchte rasend werden! [32]).

espíritu quiere siempre el mal, pues quiere la muerte, con toda la locura, crimen y desesperación que contribuyen a la muerte. Pero al querer el mal está realizando siempre el bien, pues estos males conducen a la nada y la nada es el bien verdadero. El famoso pareado:

. . . Ein Teil von jener Kraft
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft. . . [33],

está muy lejos de expresar el lugar común hegeliano con el que es usualmente identificado. No significa que la destrucción esté al servicio de un buen propósito porque, después de todo, desbroza el camino para "algo superior". Mefistófeles no es uno de esos filósofos para quienes el cambio y la evolución son un bien por sí mismos. No admite que su actividad, dirigida al mal, contribuye inintencionadamente al bien. Contribuye al bien intencionadamente, porque el mal que hace es, en su opinión, menor que el que cura. Mefistófeles es el cruel cirujano de la enfermedad de la vida.

Si admitiera la interpretación contraria, adoptaría *ipso facto* la opinión sostenida por el Señor en el *Prólogo*. Su maldad se convertiría a sus propios ojos en un útil servicio a la causa de la vida, en una condición para que la vida fuera realmente vital y digna de vivirse. Podría entonces seguir cometiendo sus taimadas acciones y seguir expresando sus mordaces ironías sin una partícula más de bondad y, a pesar de ello, ser sancionado en todo por el Ser absoluto y adoptar la sonrisa y la aureola del optimista. Habría comprendido que él era el picante de la vida, la levadura y el pimentón del mundo necesarios para que la mezcla providencial alcanzara un sabor perfecto. Pero Mefistófeles es en realidad mucho más modesto. Dice que quiere el mal, porque lo que quiere es lo contrario de lo que desean sus

víctimas. Es el gran contradictor, el marchitador de toda esperanza. Pero realiza el bien, porque si estas esperanzas fueran abandonadas a sí mismas conducirían a la desgracia y a lo absurdo. Su contradicción corta en flor la locura de la vida. Como él mismo llega a reconocer, el poder destructor no alcanza nunca una victoria decisiva. Mientras las cosas van cayendo sucesivamente bajo su hoz, las semillas de la vida siguen esparciéndose a sus espaldas. La Venus de Lucrecio tiene, lo mismo que Marte, sus épocas de mando. El vaivén eterno, la antigua corriente, prosigue su curso sin fin y sin fatiga.

Mefistófeles posee así una filosofía y se halla justificado y consecuente a sus propios ojos. Pero en el curso del drama lleva varias máscaras y adopta diversos gestos. No todo lo que dice y hace es enteramente compatible con la esencia de su carácter, como Goethe llegó a comprender finalmente. La dramática figura de Mefistófeles había sido dibujada desde mucho tiempo antes con todas sus características. Mefistófeles, por ejemplo, es extremadamente viejo; se siente más viejo que el universo. No hay nada nuevo para él; no tiene ilusiones. Su afección por un individuo determinado queda ahogada, como les ocurre a las personas viejas, por la afección hacia el infinito número de personas que recuerda. Es empedernido, porque es impersonal y universal. Es enteramente inhumano; no tiene ni la vergüenza ni las inclinaciones de los hombres. Con frecuencia adopta la forma de un perro —su máscara favorita en este carnaval terrestre. No mira con repugnancia los laboratorios de brujería con su obscenidad y necio estrépito. Se adapta amablemente a la grotesca etiqueta del mundo de los espíritus, observa todas las reglas acerca de la rúbrica de contratos con sangre, golpeando tres veces y acatando los pentagramas. ¿Por qué no? Los perros y los demonios del aire son formas del Espíritu de la Tierra tanto como el hom-

bre. El hombre no tiene ninguna dignidad especial que Mefistófeles haya de respetar. La moralidad humana es una de las moralidades: sus convenciones no son menos absurdas que las convenciones de otros monos. Mefistófeles no tiene ningún prejuicio contra la serpiente; comprende y desprecia también a su prima hermana. Se comprende y desprecia a sí mismo. Ha tenido tiempo de conocerse bien.

Sin embargo, su entendimiento no es imparcial, pues es el defensor de la muerte. No puede simpatizar con la otra mitad del Espíritu de la Tierra, que él no representa —la mitad creadora, impulsiva, enamorada, la mitad que rinde culto al ideal, que ama lo que hace dar vueltas al mundo. Lo que hechiza a un alma ingenua sólo puede divertir a Mefistófeles: lo que la atormenta, le produce una satisfacción sardónica. Así llega a convertirse en un diablo huraño y burlón. En otras ocasiones, cuando se opone a la necedad y al romanticismo de Fausto, parece ser el vocero de toda razón y experiencia, como cuando advierte a Fausto que para ser hay que ser algo determinado. Pero aun esto lo dice con el fin de detener y negar la pasión fáustica por lo infinito. Cuando la más cuerda verdad es importuna le parece al hombre sentimental tan diabólica como la más cínica mentira. Así, a pesar de la desigual regularidad de sus variados sentimientos, Mefistófeles conserva su unidad dramática. Reconocemos siempre el tono de su voz y bajo cualquier máscara que se presente lo juzgamos un bellaco y lo encontramos encantador.

Tal es el espíritu y tales son las condiciones desde los cuales emprende Fausto sus aventuras. Está sediento de toda clase de experiencias, incluyendo la experiencia del mal. No teme el infierno y no espera ninguna felicidad. Confía en la magia, es decir, cree o está dispuesto a hacer creer que, aparte cualesquiera condiciones establecidas por la naturaleza o por Dios, la voluntad personal puede evo-

car la experiencia que anhela en virtud de su pura fuerza y confianza. Su vinculación con Mefistófeles es una expresión de esta fe romántica. No es ninguna ventaja comprar placeres en la tierra a costa de tormentos futuros, pues ni Goethe ni Fausto ni Mefistófeles creen que tales placeres valen la pena o que tales tormentos son posibles.

Fausto saborea por vez primera el mundo en la bodega de Auerbach y encuentra inmediatamente desagradable su sabor. Su espíritu desdeñoso y maduro no puede divertirse con el júbilo que allí contempla. Carece de la sencillez y cordialidad que llegan a encontrar atractiva inclusive la alegría de los borrachos. Para estar de acuerdo con tales desatinos hay que ignorarlo todo, como Brander, o saberlo todo, como Mefistófeles. Fausto siente todavía el "pathos de la distancia"; tiene conciencia aguda de algo incomparablemente noble que está fuera de su alcance. En el laboratorio de brujería que visita luego, el placer es todavía más repugnante y superficial. El estrépito es aquí todavía más absurdo y el gusto más obsceno. Pero Fausto gana dos puntos en su rehabilitación romántica: ha tomado el elixir de juventud y ha visto en un espejo la imagen de Elena. Desde ahora estará enamorado de la belleza ideal, y como será de nuevo joven podrá encontrar esta belleza en la primera mujer que vea.

Sigue a esto el gran episodio de Gretchen. Y cuando la deja (después del duelo con su hermano) para contemplar la salvaje algazara de la noche de Walpurgis, su juventud queda durante un momento contagiada por tal orgía. Pero su amor insatisfecho a la belleza ideal le salva de toda ilusión perdurable. Fausto ve que un ratón rojo se escapa de la boca de una ninfa a la que está persiguiendo, de tal suerte que su inclinación momentánea se convierte en aversión. Cuando regresa al lado de Gretchen en su prisión, ya es demasiado tarde para hacer algo más que reconocer la

ruina que ha producido: Gretchen deshonrada, su madre envenenada, su hermano asesinado, su hijo ahogado por ella en una laguna y ella misma a punto de ser ejecutada. Gretchen, el único verdadero personaje cristiano en este poema, rehusa ser libertada porque desea ofrecer su muerte voluntaria como redención de sus graves bien que ininten-cionadas culpas.

Éste es el final de la carrera de Fausto a través del mundo de los intereses privados —el pequeño mundo—, y podemos muy bien preguntarnos cuál ha sido el fruto de todas estas experiencias. ¿Qué fortaleza o qué experiencia ha amontonado para sus ulteriores aventuras? Encontramos la respuesta en la primera escena de la segunda parte, donde Goethe llega a su más alta cima como poeta y como filósofo. Nos sentimos transportados a un país remoto, magnífico y virgen. Es la hora de la tarde y Fausto está echado, fatigado pero inquieto, sobre la ladera de una colina llena de flores. Los propicios espíritus de la naturaleza revolotean encima de su cabeza. El adalid de estos espíritus, Ariel, les invita a solazar al perturbado héroe. Basta saber para ello que es desdichado; no importa saber si ha sido un santo o un pecador [1]). Los espíritus cantan en coro cuatro bellas estrofas, una para cada cuarto de la noche. La primera invoca la paz, el olvido, la entrega a la saludable influencia del sueño. La piedad y el remordimiento, parece decir, con las mismas palabras de Spinoza, son malos y vanos; la culpa es casual; el error es inocente. La naturaleza no tiene memoria; olvida y serás olvidado. El canto

1) *Faust*, Parte II, acto I, *País ameno*:

Kleiner Elfen Geistergrösse
Eilet, wo sie helfen kann;
Ob er heilig, ob er böse,
Jammert sie der Unglücksmann [34]).

del segundo cuarto hace sumergir de nuevo el alma infeliz en la infinita e incorruptible sustancia de la naturaleza. Las estrellas, grandes o pequeñas, centelleantes o tranquilas, llenan el cielo con su bien dispuesta paz, y el mar con su reflejo tembloroso. En esta universal circulación no hay voluntad privada ni división permanente. En el próximo cuarto de la noche vemos que la fuerza plástica de la naturaleza comienza a reafirmarse; las semillas se hinchan, la savia asciende por los árboles, surgen los capullos y todo recobra una nueva individualidad y una voluntad tierna y no usada. Finalmente, la canción del último cuarto invita a las flores a que abran sus pétalos y a Fausto a que abra sus ojos. Las fuerzas latentes renovadas han de emprender un nuevo curso. La naturaleza se entrega al valiente y al inteligente; todo será noble para el que se atreva a serlo [1]).

Aliviado por estos exorcismos, Fausto despierta lleno de nueva fuerza y ambición. Con arrobo contempla la luz del sol rozando las crestas de las montañas y descendiendo gradualmente hacia los valles. Cuando llega hasta él, da la vuelta para contemplarlo cara a cara, pero queda deslumbrado. Parece recordar al Espíritu de la Tierra que le sedujo para luego abandonarlo. Deseamos, dice, prender la antorcha de la vida y producimos con ello una conflagración, una monstruosa confusión de alegría y dolor, de amor y odio. Demos la espalda al sol, a la fuerza y a la existencia infinitos. Interpongamos entre ellos y nuestros ojos la cascada, el torrente de los negocios humanos, dividido en innumerables riachuelos. Del vaho que de ellos

[1]) *Faust*, Parte II, Acto I, Id.:

Alles kann der Edle leisten,
Der versteht und rasch ergreift [35]).

La escena entera es digna de ser atentamente estudiada.

surge forma el sol un arco-iris, que continuamente se desvanece y reconstruye. Ésta es la verdadera imagen de las posibilidades racionales y humanas. Nuestra vida se encuentra en el tornasol del mundo [1]). O, como Shelley ha dicho:

La vida, como una cúpula de multicolores cristales,
tiñe el blanco resplandor de la eternidad
hasta que es destruída por la muerte.

Sin embargo, esta muerte es también inestable. Al modelar de nuevo nuestros sentidos e instintos, la Venus de Lucrecio construye una vez más la abigarrada cúpula. El arco-iris se rehace tan pronto como la neblina surge o el viento cesa, y la creación es tan magnífica como en su primer día.

Ésta es la teoría goethiana del rejuvenecimiento y la inmortalidad. Es una teoría completamente naturalista. Hay una vida tras la muerte, pero sólo para las almas que tienen suficiente penetración para identificarse con las formas que la naturaleza, en sus inciertas oscilaciones, tiende siempre a reproducir. Un espíritu profundo arraiga profundamente en la naturaleza y florece incesantemente. Pero lo que un espíritu profundo conserva en sus reencarnaciones —acaso en alguna remota esfera— no son sus méritos y

1) *Faust*, Parte II, Acto I, Id.:

Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!...
So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
Ihn schau'ich an mit wachsendem Entzücken...
Allein wie herrlich, diesem Sturm erspriessend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,...
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben...
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben [36]).

culpas convencionales, su carga de resentimiento o sus recuerdos sórdidos. Todos ellos son lavados por el nuevo bautismo. Lo que permanece es sólo lo que ha sido profundo en todo profundo espíritu, con una tal profundidad que las nuevas situaciones puedan de nuevo implicarlo y admitirlo.

Cuando, después de la escena con el Espíritu de la Tierra, Fausto pensó en el suicidio, lo consideró como un medio de escapar a las condiciones opresoras y de empezar una nueva vida en un estado completamente diferente y desconocido. Era como si un hombre de edad madura, disgustado de su profesión, la abandonara para emprender otra. Tal resolución es grave. Expresa una gran insatisfacción hacia las cosas tal como son, pero expresa también una gran esperanza. La muerte es para Fausto una aventura como cualquier otra. Y si, contrariamente a su presunción, esta aventura resultara ser la última, estaría también dispuesto a correr este riesgo. Por eso, al acercar el veneno a sus labios, bebió por el amanecer, por una nueva primavera de la existencia. No fué en manera alguna ni el momento más triste ni el más débil de su vida [1]).

Aunque le detuvo el canto de un himno pascual, evocando en él recuerdos sentimentales de una religión en la que ya no creía, fué sólo aplazada la transformación que buscaba. No hay gran diferencia entre morir como había pensado morir y vivir como estaba a punto de vivir. Las sustancias ponzoñosas, artificialmente elaboradas, no eran

1) *Faust*, Parte I, *En el gabinete de estudio*:

Ins hohe Meer werd'ich hinausgewiesen,...
Zu neuen Sphären reiner Thätigkeit...
Hier ist es Zeit, durch Thaten zu beweisen,
Dass Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht,...
Zu diesem Schritt sich heiter zu entschliessen
Und wär'es mit Gefahr, ins Nichts dahin zu fliessen [37]).

apenas necesarias para proporcionarle una nueva vida. Las aventuras que emprendía eran suficientemente suicidas, pues iba a esforzarse sin esperanza de alcanzar lo pretendido, y a obrar con apasionada terquedad sin aceptar la disciplina del arte o de la razón. Ahora bien, al terminar la primera parte había apurado hasta las heces esta vida emponzoñada, y la fiebre que le atacó fué suficiente para llevarle a una nueva existencia. Retuvo, sin embargo, la parte fundamental de su carácter. Su voluntad permaneció descarriada, pero indomable, y sus hazañas resultaron infecundas. Desde entonces quiso ser romántico en un estadio más vasto, el de la historia y el de la civilización, y su magia invocó ilusiones algo más intelectuales, imitaciones del poder y de la belleza. Sus antiguos amores habían sido barridos como las tempestades de un año ya transcurrido, y sólo con el recuerdo vago de sus pasados errores se dirigió al encuentro de un nuevo día.

Entre las tentaciones que, según la vieja leyenda, incitaron a Fausto a vender su alma al diablo, una de ellas era la belleza femenina. El pobre solitario, envejecido entre sus pergaminos, no había reparado nunca en mujeres verdaderas o no las había encontrado hermosas. Pedante como era, al pensar en la belleza femenina pensaba sólo en Elena de Troya. Y Elena era simplemente para el Fausto legendario lo que podía ser Venus para Tannhäuser: una mujer más encantadora que las demás mujeres encantadoras. Esta mujer era el ejemplo supremo de algo vulgar. No obstante, el joven Goethe, que era un poeta y un verdadero alemán, que amaba con su alma, no fué seducido por esta idea. Dió a su Fausto un amor más delicado, un amor del corazón tanto como de los sentidos. También más tarde, cuando Goethe volvió a dar a la vieja leyenda un espíritu

más anticuario y colocó de nuevo a Elena en su lugar, la transformó de un símbolo de la mera belleza femenina en símbolo de toda belleza y especialmente de la más alta belleza: la de Grecia. El segundo amor de Fausto es la pasión por el clasicismo.

Esta pasión no es tan paradójica como puede parecerlo en una época romántica. Winckelmann y los filólogos restauraban algo antiguo. Lo que constituía para ellos la poesía y el encanto de la antigüedad era la pasión romántica por toda experiencia —también por la marchitada experiencia de los antiguos. ¡Qué digno era todo en aquellos heroicos días! ¡Qué noble, sencillo y sereno! ¡Qué puros los ciegos ojos de las estatuas, qué castos los blancos pliegues de las túnicas de mármol! Grecia era una visión fascinadora y remota, lo más romántico en la historia de la humanidad. La triste y deliciosa emoción que aquellos hombres sentían ante las ruinas de un templo era tan sentimental como la que experimentaban ante las ruinas de un castillo, pero más elegante y escogida. Era una sentimentalidad marmórea. Los héroes de la *Ilíada* eran idealizados de la misma manera que los salvajes de Rousseau o que los bandidos de Schiller.

El clasicismo romántico de la época napoleónica se halla entre el cortés clasicismo del siglo XVII francés y el clasicismo arqueológico de nuestros actuales helenistas. El clasicismo francés había permanecido completamente indiferente a los aspectos pintorescos de la vida antigua. Podía tolerar en el escenario un Aquiles con peluca y encaje. Lo que los trágicos franceses adoptaron de los antiguos fué algo interno, un modelo de carácter y de asunto o un criterio de gusto. Estudiaron la armonía y la delimitación, no porque hubiesen sido cualidades griegas, sino porque eran cualidades esencialmente razonables y hermosas, pertenecientes de un modo natural y espontáneo, aun en la

época moderna, a una sociedad cultivada y a un poeta culto. Además, la admiración por Grecia, común en nuestra época entre la gente de buen juicio, difiere de la de Goethe y su tiempo, pues si nosotros admiramos la expresión artística de la vida antigua en la poesía o en la escultura, sabemos también que estas manifestaciones nacieron de una larga disciplina política y moral, y que, a pesar de tal disciplina, el arte antiguo ha quedado muy mezclado y con frecuencia ha sido grotesco e impuro.

Para Goethe, sin embargo, lo mismo que para Byron, Grecia era menos una pasada civilización digna de estudio científico que una idea viviente, una incitación a adoptar nuevas formas artísticas y sentimentales. Goethe no fué nunca tan romántico como cuando fué clásico. Sus dísticos son como ademanes teatrales; su toga barre el escenario a medida que los desarrolla. Su Ifigenia es un sueño sentimental —*verflucht human*, como alguna vez el mismo Goethe ha comprendido, y su Elena es una evocación de la magia, no sólo de un modo accidental y novelesco, sino también de un modo esencial, en su espectral semiconsciencia y cristalina belleza. La aparente incongruencia de las escenas en que aparece, rodeada de caballeros germanos en el patio de un castillo feudal, no es una incongruencia verdadera. Pues esta Elena no es algo perteneciente al pasado; es un sueño actual y una asimilación de asuntos clásicos en una era romántica. Fausto y sus vasallos ofrecen a Elena el más caballeresco y exagerado homenaje; la admiten en su sociedad como una reina teatral. Fausto se retira con ella a la Arcadia, la tierra del ocio estival. Allí les nace un hijo, Euforión, un joven genio clásico en su figura, pero salvajemente romántico e ingobernable en su carácter. Este genio escala las más altas cimas, persigue sobre todo a las ninfas que huyen de él, ama la violencia y la sinrazón, y, finalmente, al intentar volar, se precipita temerariamente,

como Icaro, y perece. En sus últimas palabras llama a su madre, y ésta atiende a la llamada, abandonando su velo y su manto como Euforión había abandonado su lira. Sobre el manto de Elena, convertido en nube, Fausto regresa a su nativa Germania. Su virtud consiste en levantarle por encima de toda vulgaridad. Esta larga alegoría es bastante encantadora —como una serie de cuadros y melodías—, hasta el punto de dejar al lector satisfecho sin necesidad de interpretarla, pero la intención del poeta es clara si nos proponemos desentrañarla. Al descender hasta las entrañas de la naturaleza, donde moran los dioses de la tierra — las diosas fundamentales de toda vida y de toda civilización—, podemos llegar a comprender inclusive la más extraña existencia. Después de tal regresión a la voluntad elemental, Grecia aparece ante nosotros con su sencillez y belleza únicas. Conseguimos esta visión aunque el objeto visto pertenezca a un pasado remoto. Y si nuestro entusiasmo es, como el de Fausto, apasionado e indomable, podremos persuadir a la reina de la muerte de que nos entregue a Elena para casarnos con ella. Nuestra erudición y nuestra filosofía, nuestra fiel imitación de la literatura y el arte griegos, pueden hacernos actualmente familiares los paisajes helénicos. Pero la decoración que sirve de fondo a este genio rescatado seguirá siendo moderna. Llegará a ser por sí misma semi-moderna y tendremos que enseñar a Elena a armonizar con ella. El producto de esta híbrida inspiración será un alma romántica con ropaje clásico. Una cosa salvaje y deliciosa destinada a morir joven. Cuando este entusiasmo se haya desvanecido frente a las duras condiciones de la vida, la belleza de Grecia que le dió origen palidecerá también ante nuestros ojos. Forzosamente quedaremos satisfechos al verla regresar al reino del pasado irrevocable. Sólo sus adornos, los monumentos de su arte y de su pensamiento, seguirán elevándonos, si los hemos

amado, por encima de toda vulgaridad en el gusto y con entera fidelidad moral.

Una demostración de la gran sabiduría de Goethe es el hecho de haber comprendido que el clasicismo romántico debe ser subordinado a otra cosa o ser abandonado, que Elena debe desvanecerse mientras Fausto regresa a Germania y admite de nuevo que, después de todo, Gretchen era su amor verdadero [1]). Al mismo tiempo, el desenlace de este maravilloso episodio defrauda un poco. En el comienzo, la visión de Elena en un espejo inspiró a Fausto un nuevo entusiasmo. Su nueva aparición en la representación mágica lo había arrebatado y anonadado por entero. Esta inspiración surgió cuando, tras la muerte de Gretchen, había decidido perseguir, no, como al principio, toda experiencia, sino únicamente la mejor experiencia [2]), demostración de que las transformaciones de la voluntad fáustica eran consideradas de alguna manera como un verdadero progreso. En realidad, había entre los mortales tal infinita necesidad de esta incomparable y simbólica Elena, que podía mover a misericordia y piedad a los mismos guardianes de los muertos. Cuando recordamos todo esto, tenemos alguna razón para esperar que, después de una tan rara gracia, ha de tener lugar un grande y permanente progreso en la vida y en el corazón de nuestro héroe. Mas para vivir en Arcadia no se necesitaba Elena; cualquier Filis habría prestado el mismo servicio.

Elena deja sin duda detrás de sí algunos viudos por los cuales podemos comprender que la influencia de la historia, de la literatura y de la escultura griegas pueden todavía

1) *Faust*, Parte II, Acto IV: primer monólogo.

2) *Faust*, Parte I, Acto II:

Du, Erde, . . . regst und rührst ein kräftiges Beschliessen
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben [38]).

aprovechar al espíritu y darle un aire de distinción. Tal vez en la República que está a punto de fundar, Fausto desee establecer no sólo diques y libertad, mas también cátedras de griego y museos arqueológicos. Y la lira de Euforión, que también nos es transmitida, puede significar que poemas como *Las islas de Grecia,* de Byron, *La urna griega,* de Keats, y *Los dioses griegos,* de Schiller, así como las piezas clásicas del propio Goethe, seguirán enriqueciendo la literatura europea. Esto es algo, pero no es suficiente para elevar el inmenso entusiasmo de Fausto hacia Elena por encima de una basta ilusión. Este sueño de una perfecta belleza posible, de una vida perfecta vivida de acuerdo con la razón y la naturaleza, habría terminado en un poco de erudición y en un poco de pedantería. Fausto habría conquistado a Elena con el fin de entregarla a Wagner.

Elena era reina de Esparta, y, aunque, desde luego, la Esparta dórica de Licurgo era algo muy posterior y nada tenía que ver con la Esparta de Homero, es, desde el punto de vista simbólico, un hecho sobremanera feliz que Elena, el tipo de la perfección griega en la belleza, haya sido reina de Esparta, el tipo de la perfección griega en la disciplina. Un Fausto que hubiera verdaderamente merecido y comprendido a Elena habría construído para ella una ciudad helénica; habría llegado a ser un conductor de hombres, uno de esos poetas de las cosas, de esos forjadores de generaciones bien educadas y sabias leyes de que nos habla Platón, al revés de Homero y de otros poetas de la palabra. Pues la belleza del cuerpo y del espíritu que fascina al clasicista romántico y que inspiró a los mismos poetas antiguos, no era un resultado de la sentimentalidad y el ocio ni de la actividad material y forzada; era un resultado de la guerra, de la religión, del ejercicio metódico y del imperio consciente sobre sí mismo.

La nueva transformación de Fausto lo representa como un comerciante, un estadista o un constructor de imperios, y si tal canto rodado pudiese recoger todavía algún musgo, veríamos en él los frutos de aquella "educación estética de la humanidad" que representó Elena. Podríamos esperar que Fausto, dormido en el regazo de la belleza absoluta, comprendiera su naturaleza. Podríamos esperar que, mediante una anhelosa busca de la perfección, se manifestara acerca de la distinción entre lo mejor y lo peor, una distinción que nunca podrá ser suprimida o disfrazada por todo el que haya amado la belleza. En otros términos, Fausto podría haber edificado una sociedad moral fundada en grandes renuncias y esclarecidos heroísmos, de suerte que la suprema belleza pudiera realmente descender y morar en ella. Pero no encontramos nada de esta especie. Fausto funda su reino porque tiene que hacer algo, y su único ideal de lo que espera proporcionar a sus súbditos es el de que tengan siempre algo en que ocuparse. Así, la voluntad de vivir no es en Fausto de ninguna manera educada y enderezada por su experiencia. Transforma sus objetos porque debe hacerlo. Las pasiones de la juventud ceden a las de la madurez, y entre todas las ilusiones de su vida es la más insensata la ilusión del progreso.

Característico del epíritu romántico absoluto es el hecho de que cuando ha terminado de hacer algo debe inventar una nueva empresa. Desbroza el camino para una nueva caza; está siempre a punto de aburrirse mortalmente. Cuando Elena se ha desvanecido, Mefistófeles debe, como una amable nodriza, emprender el rescate y proponer toda clase de pasatiempos. Francfort, Leipzig, París, Versalles son descritos con todas las diversiones que la vida puede proporcionar, pero Fausto, que ha sido siempre *difficile*, lo es todavía más a causa de sus recientes y espléndidas aventuras. Sin embargo, un nuevo impulso surge repentinamen-

te en su pecho. Desde la cima de la montaña a donde le condujo el manto de Elena puede ver el Océano germánico con sus mareas que cubren diariamente grandes extensiones de las riberas, haciéndolas salobres e inhabitables. Sería admirable reclamar esos eriales y establecer allí una población próspera. Después de Grecia, Fausto tiene una visión de Holanda.

Esta última ambición de Fausto es tan romántica como las demás. Fausto se siente inclinado a la política como se ha sentido inclinado al amor o a la belleza [1]). Le fascina la transformación de las cosas mediante su voluntad, la impresión de sus huellas durante épocas enteras sobre la naturaleza y sobre la sociedad humana [2]). Pero su pasión por la actividad y el poder, que algunos comentaristas cándidos dignifican con el nombre de altruísmo y de sacrificio por los demás, no tiene ningún propósito fijo o norma constante [3]). Goethe es especialmente pródigo en detalles para demostrar este rasgo. La magia, el ejercicio de una voluntad no educable, sigue siendo el instrumento de Fausto.

1) *Faust*, Parte II, Acto IV, *Alta montaña;*

Erstaunenswürdiges soll geraten,
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiss.
Herrschaft gewinn'ich, Eigentum!
Die That ist alles, nichts der Ruhm.
Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen;
Hier möcht'ich kämpfen, dies möcht'ich besiegen [39]).

2) *Id.*, Acto V, *Gran patio del palacio:*

Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aeonen untergehn [40]).

3) *Faust*, Parte II, Acto IV, *Alta montaña:*

Wer befehlen soll
Muss im Befehlen Seligkeit empfinden.
Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,
Doch was er will, es darf's kein Mensch ergründen [41]).

Mediante varias artes de ilusión, Mefistófeles asegura el triunfo del emperador en una guerra violenta contra una insurrección justificable. Como recompensa por la ayuda recibida, Fausto obtiene en feudo las riberas del país. Los canales y diques necesarios son construídos por la magia. Los espíritus dirigidos por Mefistófeles los excavan y construyen mediante extrañas encantaciones. El comercio que se desarrolla es también ilegal y en él está incluída la piratería.

Esto no es todo. En algunas dunas de arena que dividían la antigua costa, un hombre viejo y su mujer, Filemón y Baucis, vivían antes de la llegada de Fausto y sus adelantos. Sobre la loma, al lado de su choza, se levantaba una pequeña capilla que molestaba a Fausto en su palacio recién construído, en parte por su sonido insistente, en parte por sus sugestiones cristianas y en parte por recordarle que no era enteramente dueño del país y que algo existía en éste que no era producto de su voluntad mágica. El antiguo pueblo no quería venderse, y en un acceso de impaciencia Fausto ordena que los habitantes sean desalojados de sus casas y trasladados a una mansión mejor en cualquier otra parte. Mefistófeles y sus esbirros ejecutan esas órdenes algo bruscamente. La choza y la capilla son incendiadas, y Filemón y Baucis se consumen en las llamas o quedan enterrados entre las ruinas.

Fausto lamenta este incidente, pero se trata de una de las inevitables consecuencias de la acción que un hombre valiente debe arrostrar y olvidar lo antes posible. De la misma manera ha lamentado la desgracia de Gretchen y seguramente la muerte de Euforión. Pero así es la vida romántica. Aunque sacudida, su voluntad no queda extinguida por tales desventuras. Mientras la vida dure, Fausto seguirá haciendo cosas que, de alguna manera, estará obligado a lamentar. De otra suerte, no habría participado en

la experiencia total de la humanidad, pues habría echado de menos la importante experiencia de la autoacusación y del rescate de sí mismo.

Es imposible suponer que los ciudadanos que instala tras los diques permeables con el fin de que tengan siempre algo en que ocuparse, le puedan proporcionar una satisfacción pura si ha podido realmente prever el curso de sus vidas en sus detalles concretos. Holanda es un país interesante, pero apenas puede constituir un espectáculo que arrebate durante largo tiempo a un idealista tan exigente como Fausto, el cual ha encontrado completamente vanas las artes y las ciencias, imposible la vida doméstica e indignas de consideración las brujerías y tabernas. La vida del propio Fausto ha sido mucho más libre y activa de lo que podían esperar sus industriosos conciudadanos. Su interés en instalarlos es un interés dominante e irresponsable. Es otra pasión arbitraria, otra ilusión egoísta. Así como no ha tenido conciencia moral en su amor y no ha buscado y procurado la felicidad de nadie, tampoco tiene conciencia moral en su ambición y en sus empresas políticas. Con tal que se cumpla su voluntad, no pregunta si, juzgado por sus frutos, merece la pena haber hecho lo que ha hecho. Y así como toda su inmensa melancolía en el comienzo, cuando era un sabio en su laboratorio, no se basaba en ninguna desdicha real, sino en el desasosiego y en una vaga ambición infinita, tampoco su definitiva satisfacción se basa en una intención buena, sino en una intención apasionada. Llama buenas a las cosas que desea para los demás, porque desea conferirlas y no porque los otros las necesiten. Incapaz de compasión, se complace momentáneamente en la política, y en la última y "más elevada" expresión de su voluntad, en su labor de estadista y supuesto espíritu patriótico sigue siendo romántico y, en caso necesario, criminal y agresivo.

Entretanto, su fin se aproxima. El humo producido por aquella insignificante conflagración se convierte en sombrías figuras que representan la privación, la culpa, la inquietud y la muerte que revolotean en torno a él. La privación es detenida por su riqueza, y la culpa es superada por su denuedo romántico. Mas la inquietud se desliza por el ojo de la cerradura, dejándole ciego y sin aliento, mientras la muerte le pisa los talones sin advertirlo. Sin embargo, el viejo Fausto —tiene ya cien años— permanece impávido, y todos sus pensamientos se dirigen al futuro, a la obra que ha emprendido. Ordena que prosiga la excavación de los canales que está construyendo, pero los espíritus que parecen obedecerle se le escapan y excavan en su lugar su sepultura.

Cuando siente la muerte cernirse sobre él, Fausto revela uno de sus más espléndidos momentos de afirmación de sí mismo. Ha recorrido el mundo, dice, aceptando igualmente los embates y los dones de la fortuna [1]), y la última palabra de la sabiduría que ha aprendido es que no merece la vida o la libertad quien diariamente no las reconquiste. Abandona los diques que ha levantado con el fin de proteger a la nación que fundó —símbolo de que la libertad y salvación de cada uno de sus habitantes debe consistir en la perpetua lucha contra un indomable enemigo. La idea de muchas generaciones viviendo en medio del peligro y del trabajo le llena de satisfacción. En el momento en que esta perspectiva se le ofrece puede casi decir: "Detente, pues

1) *Faust*, Parte II, Acto V, *Medianoche*:

Ich bin nur duch die Welt gerannt:
Ein jed'Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, liess ich fahren,
Was mir entwischte, liess ich ziehn [42]).

¡eres tan hermosa!" [1]). Y tras estas palabras —un último reto y burlona rendición a Mefistófeles— cae en el sepulcro abierto a sus pies.

¿Quién ha ganado la apuesta? Aunque no enteramente, Fausto ha pronunciado casi las mismas palabras que tenían que dar la victoria a Mefistófeles, pero su sentido es nuevo y Mefistófeles no ha logrado que Fausto entregara de buen grado su voluntad, su vago idealismo. Lo que satisface a Fausto es, una vez más, la conciencia de que esta voluntad ha de ser mantenida y de que ni él ni los colonos a que ha dado origen han de morder nunca el polvo y complacerse, sin otra aspiración, en los casuales placeres del momento. Fausto ha mantenido su entusiasmo por una vida tempestuosa, difícil e interminable. Ha sido fiel a su filosofía romántica.

Por lo tanto, ha sido salvado en el sentido en que la salvación es definida en el *Prólogo en el cielo*, y nuevamente en la canción de los ángeles que acogen su alma, cuando dicen: "Podemos redimir al que infatigablemente se esfuerza" [2]). Esta salvación no introduce ninguna mejora en el carácter de Fausto —que ha sido pecador hasta el fin y ha sido desde el comienzo el inconsciente servidor de Dios— ni representa ninguna revolución en su fortuna, como si hubiera de tener en el cielo un empleo distinto que en la tierra. Va a instruir en la vida a las almas de los mu-

[1]) *Faust*, Parte II, Acto V, *Gran patio del palacio*:

Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft'ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön! [43]).

[2]) *Faust*, Parte II, Acto V, *Cielo*:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

chachos jóvenes que han muerto demasiado pronto para tener una experiencia personal de las tabernas, Gretchens, Elenas y noches de Walpurgis [1]). Aunque no exactamente en estos temas, la enseñanza había sido la primitiva profesión de Fausto, y el cansancio de ella fué lo que le condujo a la magia y casi al suicidio hasta el momento de asomarse al gran mundo de la aventura. Ciertamente, no estará más satisfecho con sus nuevos alumnos. Su inquietud romántica no le abandonará ni siquiera en el cielo. Algún bello día arrojará por la ventana los textos celestiales y con los alumnos detrás de él saldrá para saborear la vida en alguna más aireada región de las nubes.

No, Fausto no está salvado en el sentido de estar santificado o conducido a un estado final y eterno de bienaventuranza. El único progreso experimentado por su naturaleza ha sido el paso, al comienzo de la segunda parte, de las actividades privadas a las públicas. Si, al final de esta parte, expresa el deseo de abandonar la magia y de vivir como un hombre entre los hombres, en el seno de la naturaleza verdadera, se trata de un deseo meramente platónico [2]). Durante su larga vida se le ocurrió con frecuencia a Goethe la idea de que es inherente a la sabiduría aceptar la vida en sus circunstancias ordinarias y naturales en vez

1) *Ibíd.*:

Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren [44]).

2) *Faust*, Parte II, Acto V, *Medianoche*:

Noch hab'ich mich ins Freie nicht gekämpft,
Könnt'ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd'ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein [45]).

de pretender evocar las condiciones de la existencia según la voluntad de vivir. Si esta idea fuera admitida de un modo constante, representaría el paso del trascendentalismo al naturalismo. Pero el espíritu natural es ya por sí mismo romántico. Vive espontánea y valerosamente, sin premeditación; vive por vivir más que por alcanzar o saborear un fin. Y aun en las circunstancias ordinarias, serían muchas las vicisitudes de una vida interminable. No se trataría de alcanzar un fin útil ni siquiera de un progreso indefinido en un sentido determinado. El cambio de rumbo en la vida es una parte de su vitalidad. Es esencial para la ironía y el valor romántico.

El secreto de lo que hay de serio en la moral de *Fausto* debe ser buscado en Spinoza —la fuente de todo lo serio en la filosofía de Goethe. Spinoza tiene una admirable doctrina o, más bien, una admirable intuición, que consiste en ver las cosas bajo el aspecto de la eternidad. Esta facultad es fundamental en la mente humana; la percepción y la memoria ordinarias son ejemplos de ella. Por lo tanto, cuando la utilizamos para tratar problemas fundamentales no nos alejamos de la experiencia, sino que, por el contrario, nos fundamos en la experiencia y en sus frutos. Se ve una cosa bajo el aspecto de la eternidad cuando todas sus partes o momentos son concebidos en sus verdaderas relaciones y, por consiguiente, de un modo continuo. La biografía completa de César es el mismo César visto desde el aspecto de la eternidad. Ahora bien, la biografía completa de Fausto —Fausto visto desde el punto de vista de la eternidad— muestra su salvación. Dios y el propio Fausto, en su último momento de lucidez, ven que el haber vivido tal vida de tal manera requería la salvación, es decir, que Fausto iba a ser la clase de hombre que un hombre debería ser. Los borrones de aquella vida eran útiles y necesarios; sus pasiones eran necesarias y creadoras. Haber experimentado una

insatisfacción perpetua es algo enteramente satisfactorio; el deseo de la experiencia universal es la verdadera experiencia. Un hombre se salva en tanto que ha vivido de un modo conveniente; se salva no después de haber cesado de vivir de este modo, sino durante todo el proceso. El destino del hombre es el de ser siervo de Dios. La verdadera salvación del hombre consiste en que Dios y su propia conciencia pronuncien tal fallo. Con ello queda fundada la dignidad del hombre bajo el aspecto de la eternidad.

En su desarrollo filosófico, la obra termina aquí, pero Goethe agregó diversos otros detalles y escenas con esa abundancia y ese amor a las descripciones simbólicas y a los epigramas poéticos que caracteriza toda la segunda parte. Tan pronto como Fausto expira o, más bien, antes de que lo haga, Mefistófeles coloca uno de su pequeños demonios en cada orificio del cuerpo del héroe, con el fin de que el alma salga sin ser apresada. Al mismo tiempo, desciende una bandada de ángeles esparciendo las rosas rojas del amor y cantando sus alabanzas. Cuando estas rosas alcanzan a Mefistófeles y a sus demonios se convierten en bolas de fuego. Y aunque el fuego es su elemento familiar, quedan chamuscados y huyen llenos de sobresalto. Los ángeles pueden así recoger fácilmente el alma de Fausto y llevársela en triunfo.

No hace falta decir que esta lucha en torno a una mariposa aturdida no puede ser lo que realmente determina el resultado de la apuesta, la salvación de Fausto. Pero Goethe, en sus *Conversaciones con Eckermann*, justifica esta intervención de una especie de accidente mecánico por la analogía con la doctrina cristiana. Además de la virtud, se necesita la gracia, y la intercesión de Gretchen y de la Virgen María —como la de la Virgen María, Lucía y Beatriz en el caso de Dante—, lo mismo que la estratagema de las bolas de fuego, representan esta condición externa de la salvación.

Esta intervención de la gracia es, en el fondo, sólo un

nuevo símbolo de la esencial justificación bajo el aspecto de la eternidad, de lo imperfecto e insuficiente en el tiempo. La variada y obstinada vida de Fausto no es virtuosa en ninguna de sus partes, pero el carácter virtuoso es adscrito a ella en su conjunto. El amor divino la acepta como suficiente. La razón especulativa declara que es la mejor vida posible, aunque para el entendimiento monótono parezca una serie de faltas y tropiezos. Si el goce anticipado de su nueva Holanda llena de satisfacción a Fausto agonizante, ¡cuánto más merece ser aceptada y envidiada la maravillosa existencia del propio Fausto, proclamándola su misma razón de ser! Las culpas de Fausto en el tiempo no le son contadas en la eternidad. Sus crímenes y locuras son bendiciones disfrazadas. ¿No hicieron su vida interesante y digna de constituir el objeto de un poema? ¿No fueron estas culpas y su redención las que hicieron que Fausto fuera Fausto? Esta idea es la más alta razón, el amor divino, que interviene para salvarle. Lo que debería ser imperfecto en el tiempo es, a causa de su misma imperfección contingente, perfecto desde el punto de vista de la eternidad. Vivir, vivir exactamente tal como lo hacemos, es precisamente la finalidad y el galardón de la existencia. Debemos buscar las mejoras; debemos estar insatisfechos con nosotros mismos. Seguir haciendo correr la bola es la actitud asignada, la postura histriónica. Pero mientras sentimos esta insatisfacción, somos perfectamente satisfactorios. Y mientras hacemos nuestro juego y constantemente lo perdemos, estamos ganando el juego para Dios.

Sin embargo, ni siquiera esta escena satisfizo la prolífica fantasía del poeta, de suerte que le agregó una escena final: la apoteosis o *Himmelfahrt* de Fausto. Goethe había visto en el camposanto de Pisa un fresco que representaba varios anacoretas viviendo en las faldas de alguna montaña sagrada —Sinaí, Carmelo o Athos—, cada uno en su pequeña

cueva o ermita. Por encima de ellos, en el ancho espacio de cielo, bandadas de ángeles se remontaban hacia la *Madonna*. El poeta nos muestra a través de tal paisaje el alma de Fausto lentamente llevada hacia lo alto.

Se ha considerado que esta escena está inspirada en ideas católicas, en tanto que el *Prólogo en el cielo* es bíblico y protestante, y el propio Goethe dice que su "intención poética" podría traducirse mejor por medio de imágenes procedentes de la tradición eclesiástica medieval. Pero, en verdad, no hay en la escena nada católico excepto los nombres o títulos de los personajes. Lo que éstos dicen se reduce a una descripción sentimental de paisajes o a un vago misticismo, acorde con alguna piedad algo nebulosa. Muchas cosas proceden, en realidad, de Swedenborg. No obstante, lo que es swedenborgiano —tal como la noción del saber celestial, el paso de una esfera a otra y la interpretación de la mirada ajena—, es a su vez una mera forma de expresión. La "intención poética" del autor es, como hemos visto, completamente spinoziana. Indudablemente, concibe que el alma de Fausto ha de pasar a otro mundo a través de alguna nueva serie de experiencias. Pero este destino no es su salvación; es la continuación de su esfuerzo. El famoso coro al final de la obra repite, con una variación interesante, el mismo contraste que hemos visto entre el punto de vista del tiempo y el de la eternidad. Todo lo transitorio, dice el coro místico [1]), es sólo una imagen; aquí (es decir, desde

[1]) *Faust*, Parte II, Acto V, *Cielo*:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es gethan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan [46]).

el punto de vista de la eternidad) lo insuficiente se convierte en algo actual y completo, y lo que en la experiencia parecía una busca interminable es para la especulación una realización perfecta. El ideal de algo infinitamente atractivo y esencialmente inagotable —lo eterno femenino, como Goethe lo llama— eleva la vida de un estadio a otro.

Gretchen y Elena habían sido símbolos de este ideal. La lozana madurez de Goethe había sentido hasta el final el encanto de la mujer, la dulzura y la pena de amar lo que no podía esperar poseer, y lo que en su perfección ideal necesariamente elude la posesión. Se había reconciliado, no sin lágrimas, con este deseo sin esperanza, y como Piccarda en el *Paraíso*, había bendecido la mano que concedió y denegó la felicidad [1]). Así, soñando en una satisfacción y renunciando a ella, encontró una satisfacción de otra especie. El *Fausto* termina en el mismo nivel filosófico en que empezó: el nivel del romanticismo. El valor de la vida radica en la persecución y no en el logro del fin perseguido; por lo tanto, todo es digno de ser perseguido y nada produce satisfacción, excepto este mismo destino interminable.

Tal es la moral oficial del *Fausto* y lo que podemos llamar su filosofía general. Pero, como acabamos de ver, esta moral es sólo una idea tardía y está lejos de agotar las ideas filosóficas que contiene el poema. Se encuentra aquí un esquema de la experiencia, pero cuando la experiencia lo realiza nos abre muchas perspectivas, algunas de las cuales revelan cosas más profundas y elevadas que la experiencia

[1]) Cfr. *Trilogía de la pasión*, 1823:

Mich treibt umber ein unbezwinglich Sehnen;
Da bleibt kein Rat als grenzenlose Thränen...
Und so das Herz erleichtert merkt behende
Dass es noch lebt und schlägt und möchte schlagen,...
Da fühlte sich —o, dass es ewig bliebe!—
Das Doppelglück der Töne wie der Liebe [47]).

misma. La senda del peregrino y las posadas en que se detiene no son ni el paisaje entero que ve mientras viaja ni el verdadero altar ante el que se inclina. Y la filosofía o filosofías incidentales del *Fausto* de Goethe son, a mi entender, frecuentemente mejores que su filosofía fundamental. La primera escena de la segunda parte, por ejemplo, es mejor, poética y filosóficamente, que la última. Muestra una comprensión más profunda de las realidades de la naturaleza y del alma, y es más sincera. Goethe interpreta allí la naturaleza según Spinoza; no sueña con Swedenborg ni lanza, con Hegel, equívocas paradojas.

En realidad el gran mérito de la actitud romántica en la poesía y del método trascendental en la filosofía consiste en hacernos retroceder a los comienzos de nuestra experiencia. Disuelven lo convencional, que es frecuentemente pesado y confuso, y restauran nuestra percepción inmediata y nuestra voluntad primordial. Éste es el verdadero e inevitable punto de partida. Si no hubiéramos nacido, si no nos hubiéramos asomado al mundo, cada uno fuera de nuestro cascarón personal, este mundo podría haber existido sin nosotros, como pueden existir actualmente mil mundos por descubrir. Mas para nosotros no hubiera existido. No habría necesidad de insistir en esta verdad evidente, por dos razones. Una de ellas es la de que el conocimiento convencional, tal como lo proporcionan nuestras nociones de la ciencia y de la moralidad, es con frecuencia demasiado pesado; hace valer e impone mucho más de lo que justifica nuestra experiencia, la cual es nuestro único acceso a la realidad. La otra razón es el reverso o contrapartida de la primera, pues el conocimiento convencional frecuentemente ignora y parece suprimir partes de la experiencia no menos verdaderas e importantes para nosotros que aquellas en que se basa el conocimiento convencional mismo. El mundo común es para el alma demasiado angosto, así como demasiado míti-

co y fabuloso. De aquí la doble labor crítica e incitadora que representa la reflexión romántica: cortar las ramas muertas y alimentar los retoños agonizantes. Como Kant dijo, esta filosofía es un catártico; es depuradora y libertadora. Se propone hacernos empezar de nuevo y empezar bien.

De ello se sigue que el que no simpatiza con tal filosofía es una persona relativamente convencional. Tiene una mente de segunda mano. Fausto tiene una mente de primera mano, un alma enteramente libre, sincera y valerosa. No obstante, se sigue de ello también que el que no tiene otra filosofía no tiene tampoco ninguna sabiduría. No puede decir que algo es digno de arrebatarle, pues todo en él es actitud y nada es logro. Fausto, y especialmente Mefistófeles, tienen otras filosofías por encima de su trascendentalismo, pues éste es sólo un método para alcanzar conclusiones que deben ser críticamente salvaguardadas y empíricamente fundadas. Tales aspectos y perspectivas de la naturaleza son liberalmente esparcidos en las páginas del *Fausto*. Cuerdas palabras modifican esta carrera de locura, como escenas exquisitas llenan este tortuoso y sobrecargado drama. La mente ha llegado a ser libre y sincera, pero ha permanecido aturdida.

Los méritos literarios del *Fausto* de Goethe corresponden exactamente a sus excelencias filosóficas. El propio Goethe los ha descrito en el *Prólogo en el teatro*: mucha decoración, mucha cordura, alguna locura, gran riqueza de incidentes y descripciones y, detrás de ello, el alma de un poeta cantando sincera y fervorosamente las visiones de su vida. Hay aquí profundidad, riqueza interior, honradez e indocilidad. Hay aquí los más conmovedores acentos de la naturaleza y el más variado surtido de erudición curiosa y grotescas fantasías. Esta obra, dice Goethe (en un cuarteto compuesto primitivamente a guisa de epílogo, pero no insertado final-

mente en el drama), esta obra es como la vida humana: tiene un principio y un fin, pero no es una totalidad, no es un conjunto [1]). Pues, ¿cómo podríamos describir el conjunto de una experiencia infinita sin circunstancias para determinarla y sin últimos fines? Todo lo que un poeta de la experiencia pura puede hacer es, evidentemente, presentar algunos fragmentos más o menos prolongados. Y cuanto más prolongada sea la experiencia presentada, tanto más será una colección de fragmentos y tanto menos su última parte tendrá que ver con la primera. Cualquier carácter que pudiéramos atribuir al conjunto de lo que hemos ya examinado, no podría ciertamente dominarlo si tal conjunto hubiera sido mayor y si hubiéramos tenido suficiente memoria o perspicacia para incluir otras partes de la experiencia enteramente diferentes en su género de los episodios vividos. Ser diverso, ser indefinido e inacabado es algo esencial a la vida romántica. ¿Podemos no decir que es esencial a toda vida en su inmediata presencia? ¿Podemos no decir que sólo con respecto a lo inanimado —a los objetos, ideales y fórmulas que no pueden ser experimentados, sino únicamente concebidos— puede la vida llegar a ser racional y verdaderamente progresiva? Aquí encontramos la radical e intransferible excelencia del romanticismo, su sinceridad, libertad, riqueza e infinitud. Aquí también encontramos sus limitaciones en el sentido de que no le es posible asegurar ninguno de sus ideales y de que cree ciegamente que el universo es tan indócil como él mismo, de tal suerte que la naturaleza y el arte se escabullen siempre de sus dedos. Es obstinadamente empírico y jamás aprenderá nada de la experiencia.

1) *De las obras póstumas:*

Des Menschen Leben ist ein ähnliches Gedicht;
Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,
Allein ein Ganzes ist es nicht [48]).

CONCLUSIÓN

V

CONCLUSIÓN

Después de estudiar estos tres poetas filósofos, puede establecerse alguna comparación entre ellos. Por comparación no entendemos una discusión acerca de cuál es el mejor. Cada uno es el mejor a su manera, y ninguno es el mejor de un modo absoluto. Expresar una preferencia por cualquiera de ellos no es tanto una crítica como una confesión personal. Si se tratara del placer relativo que un hombre puede obtener de cada poeta, este placer diferiría según el temperamento del hombre, el momento de su vida, el idioma mejor conocido y la doctrina más familiar. Por comparación entendemos un examen sumario del análisis que ya hemos hecho acerca del tipo imaginativo y filosófico encarnado en cada uno de nuestros poetas, con el fin de ver lo que tienen en común, aquello en que difieren o el orden en que pueden colocarse desde diferentes puntos de vista. Así, acabamos de ver que Goethe, en su *Fausto,* presenta la experiencia en su inmediatez, variedad y aparente sinrazón, y que la presenta como un episodio antes y después del cual pueden concebirse otros episodios distintos del primero en la misma proporción en que de él se aleja el espectador. No hay en esto ninguna totalidad posible, por cuanto no hay ningún fundamento conocido. Volvamos a

Lucrecio, y la diferencia es sorprendente. Lucrecio es el poeta de la materia. El fundamento es precisamente lo que ve en todas partes, y al ver el fundamento ve también sus posibles productos. La experiencia aparece en Lucrecio, no como la encuentra cada hombre en sí mismo, sino como la examina el observador científico haciendo abstracción de su propia persona. La experiencia es para él un círculo natural, inevitable y monótono, de sensaciones implicadas en las acciones de la naturaleza. El fundamento y los límites de la experiencia llegan a ser en Lucrecio inmediatamente evidentes.

En Dante tenemos también, por otro lado, una visión de la experiencia en su totalidad, desde arriba y, en cierto sentido, desde fuera. Pero el punto de referencia externo no es físico, sino moral, y lo que interesa al poeta es saber cuál es la mejor experiencia y cuál es el proceso que conduce a una existencia suprema, redentora e indestructible. Goethe es el poeta de la vida; Lucrecio, el poeta de la naturaleza; Dante, el poeta de la salvación. Goethe nos da lo más fundamental —el turbio flujo de los sentidos, el grito del corazón, el tanteo de las primeras nociones del arte y de la ciencia que pueden proporcionar la magia o la astucia. Lucrecio nos conduce más allá. Nuestro saber deja de ser impresionista y casual. Permanece atento a la comprensión de las cosas, de suerte que la felicidad que nos corresponde no nos engaña y podemos poseerla con paz y dignidad. El conocimiento de lo posible es el comienzo de la felicidad. Dante, sin embargo, nos conduce mucho más lejos. También él tiene el conocimiento de lo posible y lo imposible. Ha recopilado los preceptos de antiguos filósofos y santos, así como los más recientes ejemplos de la sociedad de su época, y con ayuda de ellos ha establecido una distinción entre las ambiciones que pueden permitirse cuerdamente en esta vida y aquellas cuyo fomento es una locura, llamando

a las primeras virtud y piedad, y a las segundas desatino y pecado. Lo que hace precioso tal conocimiento no es sólo el hecho de que bosqueja en general el fin y el resultado de la vida, sino también el hecho de que pinta el detalle —el detalle de lo posible no menos que el detalle (más familiar a los poetas trágicos) de lo imposible.

La noción de Lucrecio acerca de lo que es positivamente digno de ser alcanzado es, por ejemplo, muy pobre: liberación de las supersticiones, con la ciencia natural necesaria para asegurarla, la amistad y unos cuantos fáciles y saludables placeres animales. No hay allí amor, patriotismo, religión o espíritu de empresa. Así también, Lucrecio ve sólo generalidades en lo que se nos prohibe: la locura de la pasión o la plaga de la superstición. Dante, por el contrario, ve con gran precisión las diversas trampas de la vida. Y como las ve claramente y comprende el carácter fatal de cada una, ve también la razón por la cual los hombres caen en ellas, los ensueños que les seducen y la dulzura de los bienes imposibles. Sintiendo, inclusive en lo que debemos llamar en definitiva mal, el alma del bien que nos atrae, experimenta todo el encanto y variedad del bien mismo. ¿Dónde, excepto en Dante, podemos encontrar tantas estrellas distintas en gloria de otras, tantas deliciosas moradas para las almas superiores, tantas diferentes bellezas de forma, acento, pensamiento e intención, tantas ternuras y heroísmos? Dante es el maestro de los que saben por la experiencia lo que es digno de ser conocido por la experiencia; es el maestro de la *distinción*.

Aquí, pues, están nuestros tres poetas y sus mensajes: Goethe, con la vida humana ofrecida en su inmediatez y tratada románticamente; Lucrecio, con la visión de la naturaleza y de los límites de la vida humana; Dante, con la espiritual maestría sobre esta vida y un perfecto conocimiento del bien y del mal.

Cada uno podrá detenerse en el estadio que prefiera de acuerdo con su sentido de lo que es real e importante, pues lo que uno llama superior es calificado de irreal por otro, y lo que uno considera lozano es estimado por otro como fétido. En fin de cuentas, no nos satisfará ninguno de nuestros poetas si tenemos que renunciar a los otros dos. Cierto es que, desde el punto de vista formal y con respecto a su tipo de filosofía e imaginación, Dante está en un plano superior a Lucrecio, y Lucrecio en un plano superior a Goethe. Pero el plano en que un poeta se mueve no lo es todo; muchas cosas dependen de lo que cada cual arrastra consigo hasta el nivel en que mora. Ahora bien, hay muchas cosas, muchísimas cosas en Goethe que Lucrecio desconoce. Desconociéndolas, Lucrecio no puede acarrear tal acopio de experiencias hasta el nivel intelectual y naturalista; no puede transmutar esta abundante materia empleada por Goethe mediante su más elevada penetración y más clara fe; no puede tejer tantos elementos en su poema. Así, aunque la visión de la naturaleza por Lucrecio constituye una proeza más grande que la mera vida esforzada al modo romántico y produce un poema más puro y sublime que la mezcla mágica de Goethe, esta última está llena de imágenes, pasiones, recuerdos y saberes introspectivos que Lucrecio no podía siquiera haber soñado. La inteligencia de Lucrecio se remonta, pero de un modo relativamente ignorante. Su visión contempla las cosas en su totalidad y en el lugar que a cada una corresponde, pero ve muy poco de ellas. Lucrecio es enteramente sordo para su complicación, para sus pequeñas almas multiformes y semejantes a pájaros. Esto es precisamente lo que Goethe conoce de un modo admirable; con ello realiza un acorde natural, tanto más natural cuanto que es a veces discordante, recargado y sombrío. Es necesario pasar de Lucrecio a Goethe para comprender el caudal de la vida.

Así también, si pasamos de Lucrecio a Dante encontraremos abandonadas muchas cosas que no nos conviene perder. A primera vista, puede parecer que Dante posee una visión de la naturaleza no menos completa y clara que la de Lucrecio, una visión todavía más eficaz que la del materialismo para fijar los límites del destino humano y señalar el sendero de la felicidad. Pero hay aquí una ilusión. La idea que tiene Dante de la naturaleza no es auténtica; no procede de un modo sincero de la observación razonada. Es una visión de la naturaleza interceptada por mitos y elaborada dialécticamente. Por consiguiente, Dante no tiene una idea verdadera ni del sendero que conduce a la felicidad ni de sus condiciones reales. Su noción de la naturaleza es una imagen invertida del mundo moral; proyecta como una gigantesca sombra sobre el cielo. Es un espejismo.

Ahora bien, aunque conocer el mal, y especialmente el bien, en todas sus formas y secretas implicaciones, es algo muy superior a conocer las condiciones naturales del bien y del mal o su distribución real en el espacio y el tiempo, la filosofía superior no está a salvo si la inferior es defectuosa o falsa. Desde luego, no está a salvo prácticamente, pero tampoco poéticamente. Hay en la *Divina Comedia* una contextura y una imaginación atenuadas. La voz que la canta es, desde el principio hasta el fin, una fina voz atiplada, toda sorpresa e ingenuidad. Este arte no tiene sabor de vida, sino de sonambulismo. La razón de ello consiste en que la inteligencia ha sido hipnotizada por una filosofía legendaria y oral. Ha sido acobardada de modo singular por un exceso de humanismo, por la acariciada ilusión de que el hombre y su naturaleza moral se encuentran en el centro del universo. Dante piensa constantemente en el divino orden de la historia y de las esferas; cree en la posi-

bilidad de dominar y corregir el alma individual, de suerte que parece ser un poeta cósmico y haber escapado a la presunción antropocéntrica del romanticismo. Pero no ha escapado a ella. Pues, como hemos visto, la jaula dorada dentro de la cual canta su alma es artificial; ha sido construída para satisfacer y glorificar las distinciones y preferencias humanas. El pájaro no se halla en sus bosques nativos; el hombre no se encuentra en el seno de la naturaleza. Se encuentra, en un sentido moral, todavía en el centro del universo; su ideal es la causa de todas las cosas. Ha sido elegido señor de la tierra, predilecto del cielo, y la historia es un drama breve dispuesto de antemano que tiene a Judea y a Roma por principales escenarios.

Algunas de estas ilusiones están ya abandonadas y todas han sido socavadas. A veces, en los momentos en que estamos desalentados y faltos de inspiración, podemos lamentar la facilidad con que Dante pudo reconciliarse con un mundo imaginado para acomodarse a la fantasía humana y halagar la humana voluntad. Podemos envidiar a Dante su ignorancia de la naturaleza, que le permitió suponer que la dominaba, pues una naturaleza exuberante e infinita no puede ser dominada en ninguna de sus partes. Sin embargo, el conocimiento es, en última instancia, bueno para la imaginación. El propio Dante lo creía así, y su obra demostró que tenía razón al aventajar infinitamente la de todos los ignorantes poetas de su tiempo. La ilusión del conocimiento es, para un poeta, mejor que la ignorancia, pero la realidad del conocimiento sería mejor que su ilusión; conduciría al espíritu a un escenario más vasto y estimulante; concentraría la voluntad sobre una felicidad más asequible, precisa y afín. El desarrollo de lo conocido aumenta la extensión de lo que puede ser imaginado y esperado. Abramos de par en par al joven poeta la infinitud

de la naturaleza; hagámosle sentir el carácter precario de la vida, la variedad de objetivos, civilizaciones y religiones aun en este pequeño planeta; hagámosle seguir las huellas de los triunfos y locuras del arte y de la filosofía, así como sus perpetuas resurrecciones, de modo semejante a la del abatido Fausto. Si bajo el estímulo de tal escenario no compone algún día una comedia natural que sobrepase tanto a la divina de Dante en sublimidad y riqueza como la sobrepasará en verdad, la culpa no radicará en el tema, que es incitante y magnífico, sino en el genio imperfecto, incapaz de tratarlo dignamente.

Un universo como el antes descrito no carecería, sin duda, de oscuras sombras y perpetuas tragedias. Esto radica en la naturaleza de las cosas. A pesar de todo su idealismo místico, el cosmos de Dante no era tan falso que no tuviera un infierno. Las esferas rodantes, con todas sus luces y músicas, daban vueltas eternamente alrededor del infierno. Acaso en la vida real de la naturaleza el mal no esté colocado en un lugar tan central. Parece más bien tratarse de una especie de fricción inevitable, pero incidental, capaz de ser eliminada indefinidamente a medida que el mundo sea mejor conocido y la voluntad mejor educada. En las esferas de Dante no podía haber ningún desacuerdo, pero en su centro había una "fricción" eterna. En el polvo estelar de nuestra física hay desacuerdos en todas partes y la armonía es, como en la mejor vida terrestre, sólo cercana y aproximada. Pero en su centro no hay nada siniestro; sólo libertad, inocencia, inagotables posibilidades de todas clases de felicidad. La descripción de esas posibilidades puede seducir a los futuros poetas, pero entretanto, si deseamos poseer una visión de la naturaleza que no sea fundamentalmente falsa, debemos retroceder de Dante a Lucrecio.

Lo que sería deseable, lo que constituiría un verdadero

poeta filosófico, sería la unión de las intuiciones y los dones poseídos por nuestros tres poetas. Esta unión no es imposible. Las intuiciones pueden superponerse. La experiencia en toda su extensión, lo que Goethe representa, tendría que estar en la base, pero como la extensión de la experiencia es potencialmente infinita, como hay toda clase de palabras posibles y de hábitos de pensamiento, la más amplia visión dejaría todavía al poeta donde Goethe nos deja: con la sensación de una infinitud detrás de él. Tendría la libertad de evocar del limbo de lo potencial cualquier forma que le interesara. La poesía y el arte recobrarían su libertad primitiva; no habría bellezas prohibidas ni bellezas prescritas. Pues es algo sublime y redentor evocar, como Fausto, la imagen de *toda* experiencia. A menos que esto se haga, dejaremos al enemigo en nuestra retaguardia. Todas las interpretaciones que demos de la experiencia serán impertinentes y despreciables si no tenemos ya a mano la misma experiencia que elaboramos. Ninguna construcción, por amplio que sea su fundamento, tendrá tampoco una autoridad *absoluta*. Para que la indomable libertad de la vida aumente, para que sea nueva, para que sea lo que no ha penetrado hasta ahora en el corazón del hombre, debe siempre permanecer constante. Acompaña a esta libertad, tanto en física como en moral, la modestia de la razón, que puede pretender sólo un conocimiento parcial y la ordenación de un alma, de una ciudad o de una civilización determinadas.

No obstante, la poesía y la filosofía son artes civilizadas; son propias de un genio particular que ha logrado florecer en un lugar y una época. Un poeta que meramente sobrenade en el mar de la sensibilidad e intente describir todas las cosas posibles, reales e irreales, humanas o inhumanas, sólo acarreará materiales al taller del arte, pero no será un artista. Al genio de Goethe deberá añadir el de Lucrecio y Dante.

Hay dos direcciones que parecen convenientes para el arte racional fundado en una limitada experiencia. El arte puede llegar a sostener una forma determinada de vida o puede llegar a expresarla. Todo lo que llamamos industria, ciencia, trabajo, moralidad, sostiene nuestra vida. Nos informa acerca de nuestras condiciones y nos adapta a ellas; nos habilita para la vida; nos proporciona la base necesaria para el juego que estamos jugando. Sin embargo, esta labor preliminar no debe ser servil. Realizarla significa también ejercer nuestras facultades, y en este ejercicio pueden nuestras facultades liberarse —como la imaginación de Lucrecio, al describir el curso de los átomos, brinca y se remonta del modo más afín posible. Así, una de las dimensiones del arte consistiría en hacer artística, alegre y simpáticamente todo lo que tenemos que hacer. La literatura (que está implicada en la historia, en la política, en la ciencia y en la acción) podría en particular ser enteramente una obra de arte. Llegaría a serlo, no por sus adornos, sino por la posibilidad de su asimilación; y el sentido de una gran precisión y exactitud se apoderaría de nosotros siempre que leyéramos o escribiéramos. Nos deleitaría; nos haría ver cuán hermoso y satisfactorio es el arte de ser observador, sobrio y sincero. El poeta filósofo, como Homero o Shakespeare, sería un poeta de las acciones. Saborearía el mundo en el cual viviera y tendría de él una limpia visión.

Hay otra forma del arte racional: la de expresar el ideal hacia el cual nos dirigiríamos en estas condiciones mejoradas. Pues, cuando reaccionamos, manifestamos un principio interno expresado en esta reacción. Poseemos una naturaleza que selecciona su propia dirección y la dirección dentro de la cual las artes prácticas han de transformar el mundo. La vida externa existe en virtud de la interna; la disciplina, en virtud de la libertad; la conquista, en virtud

de la serenidad. Esta vida interna es maravillosamente redundante. Hay en ella especialmente mucho más que una conciencia de los actos mediante los cuales el cuerpo se adapta a su medio. *Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.* Cada sensación posee su cualidad arbitraria; cada lenguaje, su arbitraria eufonía y prosodia; cada juego sus leyes creadoras; cada alma, sus propias delicadas reverberaciones y secretos ensueños. La vida tiene un margen de juego que podría ser cada vez mayor si el núcleo que la sustentara estuviera más firmemente establecido en el mundo. Al arte de trabajar bien, una raza civilizada agregaría el arte de jugar bien. Jugar con la naturaleza y hacerla decorativa, jugar con las armonías de la vida y hacerlas deliciosas, es una especie de arte. Es la clase de arte más artístico, más perfecto, pero nunca podrá ser practicado con éxito mientras la otra clase se halle en un estado atrasado, pues si desconocemos nuestro medio ambiente tomaremos nuestros ensueños por una parte de él y echaremos a perder nuestra ciencia haciéndola fantástica, y nuestros ensueños haciéndolos obligatorios. El arte y la religión del pasado, como vemos claramente en Dante, han incurrido en este error. Corregirlo significaría fundar una nueva religión y un nuevo arte basados en la libertad y en el coraje morales.

¿Quién será el poeta de esta nueva visión? No ha existido nunca, pero es sin duda, necesario. Ha llegado el momento de que aparezca algún genio que reconstituya la destrozada imagen del orbe. Este genio habría de vivir, respetándola, en presencia continua de toda experiencia; habría de comprender, al mismo tiempo, la naturaleza, el fundamento de tal experiencia, y tendría que poseer también un delicado sentido de las resonancias ideales de sus propias pasiones y de todos los matices de su felicidad posible. Todo lo que

puede inspirar a un poeta está contenido en esta tarea. Y sólo esta tarea consumirá su inspiración. Podemos saludar desde lejos este genio que necesitamos. Como los poetas en el limbo de Dante, cuando Virgilio reaparece entre ellos, podemos saludarle diciendo: *Onorate l'altissimo poeta.* Honrad al más alto poeta, honrad al más alto poeta posible. Pero este supremo poeta está todavía en el limbo.

APÉNDICE

VERSIÓN ESPAÑOLA DE LAS CITAS NO TRADUCIDAS POR EL AUTOR

La traducción de los versos de Lucrecio procede de la de José Marchena; la de los versos de Dante, de Cayetano Rosell.

[1]) Luego ningunos cuerpos se aniquilan;
Pues la naturaleza los rehace,
Y con la muerte de unos otro engendra.

[2]) Engendradora del romano pueblo,
Placer de hombres y dioses, alma Venus:
Debajo de la bóveda del cielo,
Por do giran los astros resbalando,
Haces poblado el mar, que lleva naves,
Y las tierras fructíferas fecundas;
Por ti todo animal es concebido
Y a la lumbre del sol abre sus ojos;
De ti, diosa, de ti los vientos huyen;
Cuando tú llegas, huyen los nublados;
Te da suaves flores varia tierra;
Las llanuras del mar contigo ríen,
Y brilla en larga luz el claro cielo,
Al punto que galana primavera
La faz descubre y su fecundo aliento
Robustece Favonio desatado.
Primero las ligeras aves cantan
Tu bienvenida, diosa, porque al punto
Con el amor sus pechos traspasaste.

[3]) Vivamente deseo me acompañes
En el poema que escribir intento...
Da gracia eterna, diosa, a mis acentos
Haz que entretanto el bélico tumulto
Y las fatigas de espantosa guerra
Se suspendan por tierras y por mares....
Porque no puedo consagrarme al canto
Entre las guerras de la patria mía
Ni puedo yo sufrir que el noble Memmio
Su defensa abandone por oírle...

Pero tu virtud, Memmio, sin embargo,
Y el placer cierto de amistad suave
Me inducen a sufrir cualquier trabajo
Y a velar en la calma de las noches,
Buscando de qué modo y de qué verso
Pueda en tu mente derramar las luces.

[4]) Porque todos los cuerpos necesitan
Ser con los alimentos reparados,
Renovados también, y sostenidos:
En vano es todo,...
Así también los cercos del *gran todo*
Por todas partes se vendrán abajo
Reducidos a pútridas ruinas;...
Ya cuántas veces labrador anciano
Suspira meneando la cabeza
Al ver frustrados todos sus afanes;
Y si el pasado tiempo parangona
Con el presente, alaba de ordinario
La suerte venturosa de sus padres...
No ve que poco a poco todo cuerpo
Se va menoscabando, y que se estrellan
Contra el tiempo los seres fatigados.

[5]) ...No obstante, allá tendidos
En tierra grama, cerca de un arroyo
De algún árbol copudo sombreados,
A cuyo pie disfrutan los placeres
Que cuestan poco; señaladamente
Si el tiempo ríe y primavera esparce
Flores en la verdura de los campos.

[6]) Ni la crédula esperanza de un corazón recíproco... Mas, ¿por qué, ay de mí, por qué, ligurino, corren por mis mejillas estas furtivas lágrimas?

[7]) Hay que considerar como fundamento la verdad de la historia y edificar encima de ella las interpretaciones espirituales.

[8]) No tenía aderezos, ni coronas, ni mujeres caprichosamente engalanadas, ni ceñidores que fuesen de ver más que la persona que los llevaba. Ni el nacimiento de una hija era todavía una calamidad para el padre, porque la sazón en que había que casarla ni el dote excedían en poco ni en mucho de los términos razonables. No había casas holgadas por demás para la familia, ni Sardanápalos que viniesen a acomodar una vivienda a sus torpes gustos... ¡Dichosas ellas! Todas sabían donde tenían su sepultura, y ninguna se veía sola en su lecho porque el marido se fuese a Francia. Una tenía sus ojos puestos en la cuna, y acallaba al niño hablándole en la lengua que tanto encanta a los padres y a las madres; otra repelaba el lino de su rueca, discurriendo con su familia sobre los Troyanos, sobre Fiésoli y sobre Roma.

[9]) ...Daba impulso a mi anhelo y mi voluntad, como a una rueda que gira por igual, el Amor que mueve el Sol y las demás estrellas.

[10]) Según la costumbre de la mencionada ciudad, mujeres con mujeres y hombres

con hombres se reúnen cuando hay un acontecimiento luctuoso: muchas mujeres se reunieron allí donde Beatriz se quejaba con lamentos, etc.

. . .los hermosos miembros en que encerré mi ser, y que hoy son despojos de la tierra.

[11]) . . .*que haga ver los ojos de esta mujer;* los ojos de esta mujer son sus *demostraciones*, que, dirigidas a los ojos del intelecto, enamoran el alma, libre de todas las condiciones. ¡Oh dulcísimos e inefables semblantes, súbitos robadores de la mente humana, que aparecéis en las demostraciones en ojos de la filosofía cuando ésta habla a sus amantes! En vosotros está verdaderamente la salvación por la cual el que os contempla llega a la bienaventuranza y queda a salvo de la muerte, de la ignorancia y de los vicios . . Y así, al final de este segundo tratado, digo y afirmo que la Mujer de la cual me enamoré después del primer amor fué la bellísima y honestísima hija del Emperador del Universo a la cual dió Pitágoras el nombre de *Filosofía*.

[12]) . . .y como no puede oponerse al bienestar de aquel en quien reside, nadie hay que esté expuesto a su propio odio, y como tampoco se concibe ser alguno que pueda estar separado de su Hacedor, o que exista por sí solo, se hace imposible también todo afecto de aborrecimiento a él.

[13]) Estos menguados, que jamás gozaron de la vida, iban desnudos, y se sentían aguijoneados por las moscas y avispas que allí había.

[14]) . . .Estamos condenados, y nuestra única pena es vivir con un deseo, sin esperanza de conseguirlo.

"Y así contentaos, hombres, con lo que los efectos os demuestran; pues si os hubiera sido posible verlo todo, no era necesario el parto de María, y no lucharían con inútiles deseos tantos que hubieran visto satisfechos los que llevan eternamente consigo como un suplicio. Hablo de Aristóteles, de Platón y de otros muchos". . . — Y en esto, inclinó la frente, y no dijo más, y quedó turbado.

[15]) . . .y se dan priesa a cruzar el río; porque la Divina justicia de tal modo los estimula, que su temor se trueca en anhelo.

[16]) Prueba de la purificación es únicamente la voluntad, que libre ya para trocar de morada, excita el alma y la ayuda con su deseo. . . Y yo que he gemido en esta pena quinientos y más años, no he sentido hasta este instante libre la voluntad para mejorar de estado.

[17]) "¡Oh Capaneo! En no amansar tu soberbia, recibes mayor castigo: ningún suplicio sería pena tan proporcionada a tus furores como esa rabia".

[18]) Dante, ¿por qué dices que no hay peor desdicha - que un recuerdo dichoso en los días dolorosos? - ¿Qué pena te dictó esta amarga frase - esta ofensa a la desgracia?

. . .Esta loada blasfemia no procede de tu corazón. - Un recuerdo dichoso es quizás en esta tierra - más verdadero que la dicha. . .

¡Y es precisamente a tu Francesca, a tu ángel de gloria - que haces pronunciar estas palabras! - ¡A ella que se detiene para contar su historia - de un beso eterno!

[19]) . . ."y si pretendiéramos elevarnos más, no se ajustarían nuestros deseos a la voluntad del que nos destina a esta mansión; . . . En su querer se cifra nuestra ventura; es como el mar a que afluye todo, así lo que él crió como lo que produce la

naturaleza". Claramente vi entonces que todo lo del cielo es paraíso, aunque no se comunique del mismo modo la gracia del bien supremo.

[20]) Pasé la vista por todas las siete esferas, y vi este mundo tal, que me causó risa su miserable aspecto; y así apruebo como mejor la opinión que le tiene en menos, y el que piensa en el otro puede llamarse verdaderamente bueno.

[21]) Se trata de una idea excelente, útil y que explica muchas cosas, pero que no constituye su fundamento.

[22]) No he hecho más que recorrer el mundo y que coger por los pelos cada uno de mis antojos. He abandonado lo que no me satisfacía: no he retenido lo que se me escapaba. Sólo he deseado y he realizado, y he deseado de nuevo, y con violencia he abierto paso a mi vida, potente y grande en sus comienzos, prudente y circunspecta luego.

[23]) ¡Qué espectáculo, mas, ¡ay!, tan sólo un espectáculo! ¿Cómo podré abarcarte, naturaleza infinita? ¿Cómo podré abarcar tu seno?...

[24]) ¡Oh Espíritu de la Tierra, estás cerca de mí! Siento ya que mis fuerzas aumentan y que me abraso como si hubiera bebido un vino nuevo. Siento el valor de aventurarme en el mundo, de afrontar las penas y las dichas de la tierra... Siento el valor de luchar contra la tempestad y no vacilo ante el crujir del buque.

[25]) ...Jamás me han preocupado los muertos. Prefiero las rojas y frescas mejillas. Estoy ausente si un cadáver llama. Me ocurre en esto como al gato con el ratón... Nada sé decir del sol y de los mundos: sólo veo las penas de los hombres.

[26]) Que muerda el polvo y que lo muerda con gusto.

[27]) En tanto que se esfuerza, el hombre se desvía... Un hombre bueno ha recordado, en medio de sus oscuros afanes, el justo sendero.

[28]) Estoy de completo acuerdo con ello, pues es la última conclusión de la sabiduría: sólo merece la libertad y la vida el que las reconquista incesantemente.

[29]) La actividad del hombre puede fácilmente relajarse, pues pronto aspira al reposo absoluto. Por eso me gusta darle un compañero que le incite a obrar, aunque sea el diablo.

[30]) ¡Que lo que deviene, que eternamente obra y vive, os rodee con los dulces lazos del amor, y que lo aparente que vacila sea afirmado con pensamientos duraderos!

[31]) ¡Espíritu sublime, me has dado, me has dado todo lo que te he pedido! ¡no en vano me has dirigido en el fuego tu mirada!... ¡Oh cómo comprendo ahora que nada perfecto es dado al hombre! Para esta fruición que me va acercando a los dioses me has dado un compañero, etc.

Día nublado. Grande y magnífico espíritu que te has dignado aparecer ante mí, que conoces mi corazón y mi alma, ¿por qué tienes figura de ser siniestro que se deleita con las penas y se recrea con los males?

[32]) Soy el espíritu que constantemente niega, y ello con razón, pues todo lo que nace no es sino digno de que perezca. Sería, pues, mejor que nada naciera... Soy una parte de la parte que era en sus comienzos el todo, una parte de las tinieblas que dieron origen a la luz... A pesar de mis esfuerzos, no he podido destruir en lo más mínimo lo que a la nada se opone, el algo, este grosero mundo... ¡Cuántas cosas no

habré enterrado! Y, a pesar de ello, circula siempre una sangre joven y nueva. Así las cosas van; ¡es para desesperarse!

33) Una parte de aquella fuerza, que quiere siempre el mal y hace siempre el bien.

34) Los pequeños elfos se dirigen allí donde pueden ser útiles. Tanto si es bueno como si es culpable, los invoca el desdichado con acentos quejumbrosos.

35) Puede realizarlo todo el que entiende y comprende con rapidez.

36) Queríamos encender la antorcha de la vida. Un torrente de fuego nos rodea, ¡y qué fuego!... ¡Que el sol siga, pues, a mis espaldas! Cada vez más maravillado contemplo las aguas que con estrépito chocan contra los arrecifes... ¡Con que magnificencia se comba, surgiendo de este torbellino, la línea del arco de abigarrados colores!... Esto refleja la aspiración humana... La vida es este reflejo matizado.

37) Me dirigiré a la alta mar... a las nuevas esferas de la pura actividad... Ha llegado el momento de mostrar con actos que la dignidad humana no es menor que la grandeza divina... Ha llegado el momento de decidirse a dar este paso, aunque ello represente hundirnos en la nada.

38) Tierra,... tú agitas y mueves una enérgica resolución de aspirar siempre a la suprema existencia.

39) Debe alcanzar éxito lo que es digno de admiración. Siento que mi fuerza se eleva hasta la temeraria actividad y que alcanzo la dominación. La acción lo es todo, la gloria no es nada. Mi espíritu se arriesga a cruzar por sí solo este océano, aquí debo luchar y aquí debo vencer.

40) La huella de mis días terrestres no puede desaparecer en los eones.

41) Quien debe mandar ha de encontrar su dicha en el mandato. Su pecho está lleno de la más elevada voluntad, pero ningún hombre debe ahondar en ella.

42) No he hecho más que recorrer el mundo y que coger por los pelos cada uno de mis antojos. He abandonado lo que no me satisfacía; no he retenido lo que se me escapaba.

43) ¡Ojalá pueda ver tal hormigueo en un suelo libre y con un pueblo libre! Entonces diría al momento: Detente, pues ¡eres tan bello!

44) Pronto nos apartamos de los coros de la vida, y el que mucho ha aprendido nos va a instruir.

45) No he podido todavía recobrarme. ¡Si pudiera alejar la magia de mi camino y olvidar enteramente los exorcismos! Ante ti no hay, Naturaleza, más que un hombre; valdría entonces la pena ser un hombre.

46) Todo lo perecedero es sólo un símbolo. Lo insuficiente llega aquí a completarse. Lo inexplicable aquí tiene lugar. Lo eterno femenino nos arrastra.

47) Me empuja un anhelo invencible; ninguna resolución tiene lugar sin lágrimas infinitas... Y así el corazón se aligera rápidamente a medida que vive y que late... Y así sentí —¡ojalá durara eternamente!— la doble dicha del canto y del amor.

48) La vida humana es como un poema: tiene un principio y un fin, pero no es un conjunto orgánico.

INDICE

	Pág.
Prefacio	9
Introducción	11
Lucrecio	25
Dante	71
El Fausto de Goethe	125
Conclusión	177
Apéndice	191